

UNIVERSAL LIBRARY

MAURICE KUNEL

CÉSAR FRANCK

L'HOMME ET SON ŒUVRE



GRASSET

LA VIE
DE
CÉSAR FRANCK

DU MÊME AUTEUR :

Sur la Flûte de Roseau. Poèmes (épuisé). Éditions de la Belgique Artistique et Littéraire, 1910.

Baudelaire en Belgique (épuisé). Schleicher frères, Paris, rue Monsieur-le-Prince, 1912.

Treize Petits Contes d'après Maître Brueghel. Éditions de la Soupente, Bruxelles, 1921.

Auguste Donnay, écrivain. Renaissance d'Occident, 1922.

Auguste Donnay, peintre de Wallonie (Étude d'art). Éditions Vaillant-Carmanne, Liége, 1923.

Les Ceux de chez nous, par Marcel REMY. Étude-préface par Maurice KUNEL. Éditions Bénard, Liége, 1925.

Sous la plume de Félicien Rops. La Nervie, 1929.

François Maréchal, aquafortiste (Étude d'art). Éditions de l'Œuvre des Artistes, Liége, 1931.

Quatre Jours avec Baudelaire. Les Œuvres Libres, juin 1932 (A. Fayard et Cie, Paris).

Cinq Journées avec Charles Baudelaire. Éditions de « Vigie 30 », Liége, 1932.

Ada, roman. Éditions de Belgique, 1934, Bruxelles, 20, avenue Jean-Volders.

La Vie de Félicien Rops. Éd. F. Miette, Bruxelles, 8, rue du Commerce, 1937.

Humain (Poèmes). Éditions de « Vigie 30 », Liége, 1939.

Félicien Rops (Étude d'art). Collection Nationale, 1943. Office de Publicité, Bruxelles.

Baudelaire en Belgique (2e édition). Collection Carrefour. Éditions Soledi, Liége, 1944.

A PARAITRE :

Le peintre Léonard Defrance (Étude d'art). Prix Rouveroy, 1937.

Jules Laforgue et les Ysaye au pays de Liége et d'ailleurs.

Baudelaire avait raison : A propos de l' « Argument du livre sur la Belgique ».



César Franck, dessin par Armand Rassenfosse, inédit.

MAURICE KUNEL

LA VIE
DE
CÉSAR FRANCK

L'HOMME ET L'ŒUVRE

ÉDITIONS BERNARD GRASSET
61, RUE DES SAINTS PÈRES, VIe
PARIS

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE
TRENTE-DEUX EXEMPLAIRES SUR
VÉLIN PUR FIL L. L. L. L. DES PAPE-
TERIES LAFUMA NUMÉROTÉS VÉLIN
PUR FIL I A 20 ET I A XII.

A PIERRE DE BRÉVILLE.
en toute humilité.

Ce soir d'octobre 1794, le paisible hameau de Volkerich, en Moresnet, dormait. Sur le chemin de Gemmenich, dans la maison des Franck, un homme se silhouettait dans la lumière.

A la grande table de la salle à manger lui servant de bureau, Maître Barthélemy, perdu dans ses papiers, faisait ses comptes, préparait ses dossiers, étudiait des procès ou rédigeait quelque rapport sur une question à lui soumise par la Haute Cour du canton.

C'était un personnage, Barthélemy Franck ; dans la commune et dans la contrée, il faisait figure de seigneur et de notable. Chaque paysan voyait en lui le Bourgmestre, le Percepteur ou le Procurateur de Gemmenich, ou l'Échevin de la Justice de Teuven, ou le Conseiller de la Haute Cour, ou le Géomètre juré du Duché de Limbourg, ou le Mayeur de la Cour de Justice de Saint-Hubert et de Palant, car il était à la fois tout cela de par la volonté de l'Empereur d'Autriche et la grâce de l'Impératrice Marie-Thérèse.

Il bourra sa pipe et tira d'un secrétaire une liasse de papiers qu'il étala. Il rapprocha la lampe, abaissa l'abat-jour et, tout en tirant des bouffées, se mit à classer les actes notariés de ses ancêtres :

Voilà près de cinq siècles que ses aïeux avaient quitté l'Autriche. Vers 1459 déjà, un Léonard Franck et son frère avaient

BARTHÉLEMY Franck mourut en 1796 ; sa veuve eut quelque difficulté à faire régner la concorde dans la famille. Nul des enfants ne pouvait prétendre à remplacer le père dans ses hautes fonctions. Les uns, comme Winand, se contentèrent de rester fidèles à la terre et d'exploiter les fermes du bien héréditaire.

Plus aventureux, Nicolas-Joseph, le cadet, entendit s'écarter de la tradition. Ses premières études, à l'école des Frères, avaient été poursuivies au collège des Jésuites d'Aix-la-Chapelle.

Dans cette encoignure de terre du Moresnet, on ne parlait guère qu'un dialecte impur, mélange de bas allemand, de flamand et de français qui sévissait jusque dans les rapports officiels.

Le traité de Vienne, en donnant une partie de ce pays à la Prusse, une autre à la Belgique, la troisième, entre elles, restant neutre, avait mieux départagé les langues. Le français, de ce fait, s'était implanté plus décisivement dans le Moresnet belge, celui des Franck.

A la fin de 1817, à vingt-trois ans, Nicolas-Joseph Franck, fils de Barthélemy, quittait donc le haut plateau de Gemmenich. Pour la première fois, un Franck brisait le cercle de famille et s'évadait vers le sud, du côté des bords de la Meuse, en Wallonie.

Quel désir ou quelle nécessité l'y poussait ?

L'intention de ce gaillard était de gagner la ville, d'habiter Liége et de s'y créer une situation libérale. Il descendait dans ses habits campagnards, de pied ferme, la bouche serrée, avec deux petits yeux de paysan madré, fureteurs, inquisiteurs, sous des arcades volontaires. Il connaissait l'allemand, et le français qu'il écrivait mieux encore qu'il ne le parlait. Une plume à la main, il savait, d'une anglaise parfaite et déliée, couvrir la feuille d'écritures et, au besoin, signer en accompagnant son nom d'arabesques.

A sa majorité, il avait réclamé sa part d'héritage. Alors que ses frères s'étaient adjugé toits et vergers, Nicolas-Joseph avait préféré un petit capital qu'il emportait dans son sac avec l'espoir de le faire fructifier.

Un autre doux souci lui caresse le cœur, l'amour d'une jeune Allemande de trente ans, qui demeure à Aix-la-Chapelle et qu'il se promet d'épouser aussitôt qu'il aura une situation. C'est pourquoi d'un pas allègre il descend vers la ville. Il rêve de porter faux col et d'avoir les mains lisses, le fils du bourgmestre de Gemmenich. La plume est outil léger et l'emploi d'écrivain, titre bien porté. Tout le monde ne peut prétendre tenir de grands livres, aligner des chiffres, rédiger des comptes, mettre à jour « avoir » et « doit » et ce avec la propreté d'une plume dont les pleins et les déliés calligraphiques flattent son amour-propre.

Il passe la main dans la poche intérieure de son veston et s'assure que la lettre de recommandation à lui remise pour un des plus gros banquiers de Liége, s'y trouve.

Il la palpe avec l'espoir qu'elle lui portera bonheur, et rêve, en pensant à son petit avoir, de devenir « agent d'affaires ».

Son orgueil en grandit ; son amour s'en émeut, et sa cupidité s'en exalte.

LORSQU'ON a traversé, au cœur de la ville, la place du Théâtre ; que l'on a grimpé la Haute Sauvenière, on pénètre, vers la droite, dans les rues Sainte-Croix et Saint-Pierre.

Ces rues, avec celle du Mont Saint-Martin, constituent sur les hauteurs de Liége, un quartier riche où s'étagent les hôtels à portes cochères qu'habitèrent jadis « les honnêtes gens de la noble cité ».

La collégiale Sainte-Croix, son cloître, la chapelle Saint-Nicolas-aux-Mouches, l'église Saint-Pierre et leurs dépendances y formaient une espèce de territoire claustral. S'y logeaient les chanoines, les archidiacres, les tréfonciers, les abbés, dont les charges s'exerçaient dans les temples et les communautés. Mgr de Grady, évêque de Philadelphie et suffragant de Liége, y avait son hôtel ; le vicaire général et le doyen, leurs maisons.

Quand en 1793 le général Dumouriez se fut installé avec son état-major dans l'hôtel de Mgr de Grady et eut fait tirer à boulets rouges sur la citadelle, l'atmosphère changea : les échevins, les jurisconsultes, les laïcs, firent irruption dans les logis des religieux. C'est ainsi qu'en 1810 l'agent d'affaires Frésart-Groyen, quittant la Haute Sauvenière, vint se loger devant Sainte-Croix, au nº 867, dans le charmant hôtel décanal d'un chanoine dépourvu.

Là s'installa la banque Frésart. A vrai dire, Michel Frésart n'était pas banquier, mais agent de change. Toutefois, cette vieille famille liégeoise, où de père en fils on s'occupait de finance, avait acquis sur la place tant de crédit que les affaires s'y traitaient sur le même pied que dans une banque.

Les Frésart qui, en été, habitaient un château du côté d'Amay, petit village des bords de la Meuse, tenaient leur comptoir de commerce à Liége.

C'est donc au 867 de la rue Sainte-Croix que Joseph-Nicolas Franck vint frapper à la fin de l'an 1817. Il présenta au banquier ses lettres d'introduction, fit valoir d'anciens rapports d'affaires entre les Frésart et le personnage important qu'était son père, et ayant démontré les services que pouvait rendre sa plume, fut engagé en qualité de « commis aux écritures ».

Il loua provisoirement, puisqu'il était seul, une chambre dans une petite maison de la rue des Ravets. L'endroit, proche de Pierreuse, était assez commun, mais le fait d'habiter non loin de son bureau lui était une facilité pour l'exercice de son ministère.

Il restera d'ailleurs toujours fidèle, pour la même raison, à ce quartier de la ville, jusqu'au jour où, après dix-sept années de résidence, il émigrera avec toute sa famille.

POUR l'instant, Nicolas Franck songe à fonder un foyer. Voilà trois ans qu'il habite Liége, que sa plume vigilante, méticuleuse, s'escrime en reports, en mutations, en effets, en accréditifs. Il lui arrive, heureusement, d'interrompre sa besogne de scribe pour envoyer, là-bas, en Allemagne, un billet moins commercial et plus tendre à la dame de ses pensées.

C'est à Aix-la-Chapelle, proche de Gemmenich, que les Franck achevèrent leurs études ; cette ville fut pour plusieurs d'entre eux, pour ceux qui ne vécurent pas de la vie des champs, la cité tentaculaire qui absorba leurs activités.

Pour avoir choisi Liége comme siège de ses occupations, Nicolas Franck n'en avait pas moins fait ses études au gymnase des Jésuites d'Aix. De temps à autre, il revenait dans cette ville qu'habitaient deux de ses frères, et où il avait conservé quelques amis de collège.

Il s'était lié particulièrement avec les Frings, famille originaire d'Eschweiler, qui exerçaient à Aix-la-Chapelle la profession de fabricant de drap. Avec les fils Xavier et Gérard, il avait partagé la vie d'étudiant dont le plus haut fait résidait dans le port du béret et l'œillade aux petites amies.

Mlle Marie-Catherine-Barbe Frings, leur sœur, ne laissait sans doute pas Nicolas Franck indifférent. Il la trouvait fraîche et fine, plutôt petite. Deux yeux clairs semaient

dans toute sa figure un air candide et reposant. Lorsqu'elle souriait, toute sa joie lui montait aux joues. Un amoureux aurait trouvé qu'elle était charmante et même, pour peu qu'il ne les voulût ni petites ni potelées, qu'elle avait de belles mains.

Mais Nicolas, même lorsqu'il se laissait attendrir, gardait l'écorce rude et le front têtu d'un campagnard : Marie-Barbe était de six ans plus âgée que lui et cela suffisait pour qu'il hésitât à contenter un sentiment qu'il avait, croyait-il, étouffé.

D'autres circonstances étaient venues s'interposer : le père Frings mort, ses fils s'étaient mariés ; sa veuve avait épousé en secondes noces le sieur Breuer ; lui-même s'était fixé à Liége, et Marie-Barbe, orpheline, qui avait dépassé la trentaine, attendait moins un époux que son entrée en religion, comme sa parente, sœur Joanna, alors supérieure de l'Hôpital Maria-Hilfe à Aix-la-Chapelle. Elle était pieuse, et c'est une façon de servir Dieu que de vouer aux autres tout ce qu'on a d'amour.

Depuis trois ans qu'il vit à Liége en célibataire, personne n'a pu s'implanter dans le cœur de Nicolas Franck. A chacun de ses voyages à Aix, il revoit Marie-Barbe.

— Ne vois plus cette jeune fille si tu ne veux pas l'épouser, disait son frère aîné. Tu lui laisses de l'espoir en lui écrivant. Tu as vingt-six ans, elle en a trente-deux. Belle affaire ! Ne me suis-je pas marié avec une veuve de cinquante-deux ans alors que j'en avais trente-quatre ? Cela m'empêche-t-il d'être heureux ?

Les scrupules furent vaincus. En août 1820, Nicolas-Joseph Franck demandait un congé à son patron. Il allait à Aix-la-Chapelle épouser Marie-Catherine-Barbe Frings. Les cloches de la vieille église paroissiale de Saint-Pholien sonnèrent leur hyménée. Jean-Gérard et Xavier Frings, ses condisciples et frères de la mariée, l'un fabricant de drap, l'autre, commerçant en denrées coloniales ; Cornélius Breuer, le demi-frère, employé de commerce, et Thomas-Lambert Franck, fabricant de drap à Burtscheid, servirent de témoins aux nouveaux époux.

La tablée réunit, rue Saint-Jacques, les familles Frings, Breuer, Franck, Rüben et de Lucca.

Il fut inscrit dans le registre des mariages : « Nicolas-Joseph Franck, né à Volkerich, en Moresnet, le 29 mai 1794, fils de Barthélemy Franck et d'Isabelle Randaxhe, et Marie-Catherine-Barbe Frings, née à Aix-la-Chapelle le 4 décembre 1788, fille de Jean-Pierre Frings d'Eschweiler et de Marie-Anne Hensen d'Aix-la-Chapelle, ont contracté mariage ce 24 août 1820. »

C'est de cette union que devait naître César Franck.

Les nouveaux époux s'installèrent dans un appartement, devant Sainte-Croix, au nº 860, près de la banque Frésart.

Marie-Barbe se trouva un peu désorientée sur la butte de la Sauvenière, dans cette ville de Liége qu'elle ne connaissait pas. Mais la compagnie d'un homme qu'elle aime, les travaux quotidiens de son ménage et l'espoir de fonder une famille l'occupèrent entièrement. Elle ne tarda pas à être enceinte et s'en inquiéta d'autant plus qu'elle avait trente-deux ans et allait mettre au monde son premier enfant.

Un an ne s'était pas écoulé, en effet, que naissait le 13 juillet 1821 un garçon à qui l'on donna les noms de César-Hubert-Auguste. Dans la famille Frànck, personne jamais n'avait eu parmi ses prénoms celui de César ni d'Auguste. C'était là moins une fantaisie du père qu'un certain orgueil à glisser à côté du prénom commun ceux de souverains romains.

Peut-être croyait-il à l'influence des noms sur la destinée et voulait-il, dans sa fatuité, entourer la naissance de son premier-né de tout le prestige dont il rêvait.

Après avoir quitté « Devant Sainte-Croix », les parents venaient de se fixer rue Saint-Pierre lorsque l'enfant mourut, âgé d'un an et vingt-sept jours. Ce fut une grande déception. Nicolas Franck voyait ses grands espoirs s'envoler.

S'il en avait conçu de l'amertume, son patron, Michel Fré-

sart, ses collègues de bureau, s'étaient ingéniés à le consoler. Sa femme elle-même, malgré sa douleur, s'était ressaisie en songeant que bientôt elle serait de nouveau mère, et elle priait Dieu avec tant de dévotion, faisait tant de neuvaines, que la Providence lui garderait cet enfant et la dédommagerait ainsi de la perte de son premier fils.

L'attente s'écoulait, moins inquiète quant à la venue du bébé et plus anxieuse quant à son sort futur. Le ménage, ayant une fois encore émigré, s'était logé dans une des dépendances du luxueux hôtel occupé jadis par les tréfonciers chevaliers de Grady. Il était alors habité par Charles de Grady, un descendant des chanoines. Dans la cour de ce vaste immeuble, trois petites maisons proprettes, pourvues chacune d'un seul étage, s'alignaient côte à côte ; la troisième abritait le ménage Nicolas Franck. C'est là, dans cette simple maison, où se voyait encore voici quelques années l'humble rampe d'escalier qui conduisait à l'étage, que naquit, le 10 décembre, par un temps froid et neigeux, aux premières heures de la matinée, ce second fils, César-Auguste-Guillaume-Hubert, qui devait s'illustrer sous le prestigieux nom de César Franck[1].

1. Au registre officiel des naissances, l'acte est ainsi rédigé :

« L'an mil huit cent vingt-deux, le douze Décembre, à midi, devant M Frédéric Rouveroy, bourgmestre de la Ville de Liége, officier de l'État-Civil, est comparu Nicolas-Joseph Franck, âgé de vingt-neuf ans, sans profession, rue Saint-Pierre n°..., quartier de l'Ouest, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né le dix du présent mois vers les sept heures du matin, de lui déclarant et de Marie-Catherine-Barbe Frings, âgée de trente-quatre ans, son épouse, et auquel il a déclaré vouloir donner les prénoms de César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Les dites déclarations et présentation faites en présence de Charles Verdin, âgé de trente-neuf ans, garçon de bureau, demeurant rue Devant Sainte-Croix, n° 868, du quartier susdit, et Pierre-Joseph Lecharlier, âgé de quarante-sept ans, employé, rue Degrés Saint-Pierre, n° 17, même quartier, et ont les père et témoins signé avec nous le présent acte de naissance, après qu'il en a été fait lecture. »

C'est une erreur d'avoir inscrit « sans profession » dans l'acte de naissance puisque Nicolas-Joseph était commis aux écritures. Quant au numéro de l'immeuble de la rue Saint-Pierre, l'usage voulait que les habitations en retrait ne fussent pas à ce moment comprises dans le numérotage des rues.

Il y a quelque cent ans la famille ne se concevait pas sans nombreuse progéniture. Avant qu'on ne construisît des salles à manger minuscules et des loges carrées pour époux solitaires, il existait toujours dans la maison une pièce assez vaste et une table assez grande pour réunir une nichée d'enfants.

Les Franck avaient vécu suivant ces principes, fidèles à l'esprit religieux. Barthélemy Franck avait élevé neuf enfants et les Frings en comptaient six à la mort prématurée du père.

Rien d'étonnant si, au cours des sept années qui vont suivre leur mariage, les époux Nicolas Franck voient coup sur coup s'agrandir la famille. C'est une fille qui naît le 29 septembre 1824. Elle meurt le 23 novembre de la même année. Puis c'est le 31 octobre 1825 la venue de Jean-Joseph-Hubert qui deviendra lui-même un parfait musicien aux côtés de César.

Mme Franck s'occupe de son ménage avec ponctualité et amour. Elle a reporté, sur les deux garçons que Dieu lui laisse, toute son affection. Le dernier né pleure encore dans ses langes ; César, qui a plus de trois ans, s'amuse sur un tas de sable, dans la cour. Celle-ci est de plain-pied, spacieuse, toute bordée de constructions et fermée à la rue par une porte cochère. Personne, en dehors des habitants, n'y pénètre. Au temps de Mgr de Grady, prévôt de Saint-Pierre, des voitures belles comme des carrosses faisaient arrêt dans cette

enceinte ; on remisait les berlines et les beaux harnais dans les dépendances où habitent la famille Wideker, un travailleur venu de Zurich qui parle quelquefois allemand avec Mme Franck et un brave prêtre qui de temps à autre interpelle le petit César jouant, lorsque sonnent vêpres ou messe :

— César ? les cloches !

Et l'enfant levait sa petite tête, tendait l'oreille, écoutait la rumeur des cloches de Sainte-Croix tout proche qui semblaient tourbillonner et s'abattre sur les toits autour de la cour silencieuse. A chaque coup du battant, lorsque le bourdon tintait, il riait comme s'il allait voir apparaître quelque chose. Puis, le ciel restant vide, il se remettait à creuser dans le sable.

D'autres fois, on le surprenait à regarder la ville, car cette cour, sur la crête du mont, la surplombait si nettement à pic qu'un haut grillage de fer la limitait. A travers ces barreaux, que tenaient ses petites mains, César jeta ses premiers regards sur le dôme de l'église Saint-André et le clocher de Saint-Paul, qui émergeaient de cette mer de tuiles ; il découvrit la Meuse avec ses ponts, et tout autour, la molle ondulation des collines de la rive droite. Il n'avait encore qu'une idée imparfaite de ce que pouvait être une ville, sa ville natale, mais ses yeux restaient accrochés à ces toits, à ces tours, à cette eau, à ce panorama qu'il admirait du haut de son promontoire. Mme Franck demandait à sa servante, Joséphine Tilkin, une brave Wallonne née aux Awirs :

— Joséphine, où est César ?

On le trouvait contre la haute herse de fer, au pied de l'acacia, immobile, en contemplation.

Midi sonnait... Quelques minutes, et l'on était certain de voir rentrer de son bureau, éloigné de quelques pas, Nicolas Franck.

— Vite, Joséphine, la nappe, les assiettes, la soupe ! Vous savez que Monsieur n'aime pas attendre.

— Je le sais, Madame, je le sais !

Et à l'heure dite, ponctuel, exigeant pour les autres comme pour lui, Nicolas Franck se mettait à table. La servante apportait le potage. C'est le père qui, suivant la vieille coutume

patriarcale, distribuait la soupe et coupait le pain pendant que la mère s'occupait de César. Nicolas Franck, après Dieu, était maître chez lui. Il l'entendait ainsi. Chacun le savait et lui obéissait. Personne n'aurait osé commencer à manger avant qu'il eût donné le signal, qui était le signe de croix à la fin du bénédicité.

L'ANNÉE 1828 apporta quelque changement dans l'existence. Nicolas-Joseph Franck fut rappelé le 16 janvier à Volkerich : Isabelle Franck, sa mère, âgée de soixante-dix-huit ans, venait de mourir. Il retrouva, pour la dernière fois, dans la maison paternelle où ils avaient tous vu le jour, son frère Antoine, qui habite au bout du village ; Winand, le fermier, avec son fils Gaspard qu'on vient d'ordonner prêtre ; Anne et Isabelle, ses sœurs, et Thomas, venu d'Aix. A l'issue des obsèques, lorsqu'on rentra du petit cimetière, on tint conseil. Les derniers biens, part de la mère, furent partagés entre les enfants, et chacun regagna sa terre, son bureau ou sa fabrique, comme une volée d'oiseaux se dispersent et rentrent au nid par temps couvert.

Nicolas revint rue Saint-Pierre et se mit, le soir même, à faire ses comptes. Depuis près de dix ans qu'il travaillait pour la banque Frésart, grâce à sa vie ordonnée, il avait réalisé quelques économies qui, jointes au petit héritage, lui permettraient d'acquérir bientôt « sa » maison.

Une occasion lui fut offerte : il racheta à la veuve Wilmont, de Hognoul, sa demeure de la rue Table-de-Pierre. Cette rue, non loin de celle de Saint-Pierre, alignait des « immeubles des mieux habités où vivaient des gens de conditions élevées et d'honnêtes trafiquants ».

Franck vint donc habiter au n° 499 de la dite rue. C'est là

Reproduction de l'acte de naissance de César Franck, conservé dans les registres de l'état civil de la ville de Liège.

que devait naître un dernier enfant : Rosalie-Aldegonde-Hubertine, qui vécut à peine deux ans et six mois. Après trois maternités malheureuses, Barbe Franck, qui était femme vaillante et bien courageuse, se sentit lasse. Elle avait atteint la quarantaine. Elle pria pour que le ciel lui accordât la grâce d'être en repos et lui permît, puisque ceux-là vivaient, d'élever ses deux fils César et Joseph dans l'amour de leurs père et mère.

Un changement survint sur ces entrefaites dans la situation de Nicolas Franck. La banque, rue Devant-Sainte-Croix, ferma ses portes.

Franck chercha emploi ailleurs. Avec recommandation de son ancien patron, il vint offrir ses services à la maison Birard, agent de change, rue Mont-Saint-Martin, 658. C'est à ce moment que nous le voyons mentionné sur les actes d'état civil en qualité d' « agent d'affaires ».

Dès qu'il est au service de M. Birard, l'« agent d'affaires » apparaît en titre et en fait. Nous l'avons vu devenir propriétaire de sa maison, s'intéresser aux fluctuations boursières et se préoccuper de chercher pour ses fils un métier avantageux.

César n'avait guère que six ans, et le cadet, trois. Il semble que ce fût prématuré de s'occuper déjà de leur future carrière. Les circonstances en décidèrent ainsi.

Ni atavisme ni goût personnel ne devaient peser dans ce choix. On ne connaît parmi les ancêtres de Franck personne qui cultivât la musique. Nicolas, son père, n'avait rien d'un mélomane et ne jouait d'aucun instrument. Le fait d'être issu du coin de province que limitent Liége et Verviers, terre fertile en musiciens, n'est pas une raison suffisante. Que le Wallon, par ses qualités de race, révèle une finesse de sentiment qui s'exprime volontiers dans ses nuances par le truchement des sons, c'est possible. Qu'il suffise d'être né sur le sol liégeois pour être particulièrement sensible au langage musical, reviendrait à croire que l'inspiration est dans l'air.

Assurément, une tradition perdure. Depuis des siècles, la principauté a fourni aux pays étrangers des musiciens de premier ordre ; les princes les ont appelés de préférence à leur cour ; nos collégiales, jusqu'à la fin du XVIIIe, avaient des écoles de musique renommées ; les meilleurs instrumen-

tistes des phalanges d'outre-mer portaient souvent un nom liégeois, et l'orchestre de Liége, aux dires de Grétry et des comédiens de Paris, était d'une souplesse d'exécution remarquable. Nulle raison profonde ne détermina l'entrée de César ni de Joseph Franck dans la carrière musicale.

C'est d'autant plus vrai que César, dans son jeune âge, manifestait plutôt des dispositions pour le dessin. Du crayon, de la plume, il reproduisait, d'après gravures ou photos, les portraits de ses professeurs et de grands musiciens[1].

Ces dispositions particulières avaient éveillé la curiosité de certains biographes qui, dans l'ignorance où l'on était alors des véritables origines des Franck, avaient cru pouvoir, avec quelque raison, relier la famille de Nicolas à la souche des Franck, peintres originaires de Campine, dont l'un avait porté à Paris, à la fin du XVIe siècle, le titre de peintre de Henri III.

La filiation était tout autre : l'atavisme, de ce côté, ne trouvait pas son compte. Cette destinée de musicien fut tracée par un événement tout fortuit : l'installation de l' « École Royale de Musique de Liége » dans les locaux mêmes de la banque Frésart, face à la maison Franck.

La révolution française ayant supprimé les maîtrises de nos huit collégiales, l'émulation, qui avait produit au XVIIIe une levée unique de musiciens, menaçait de s'éteindre si on ne ressuscitait des écoles capables de préparer de nouveaux éléments. Le Gouvernement français, malgré les rapports, ne fit rien. C'est en 1828 seulement que Guillaume Ier — nous étions alors sous le régime hollandais — eut l'idée de pourvoir de telles institutions quatre grandes villes de son pays : Bruxelles, Liége, La Haye, Amsterdam.

On parlait de ces fameux projets. Ils intéressaient d'autant plus les Frésart qu'il était question d'installer une de ces écoles dans leur hôtel. Des pourparlers étaient en cours. Les Frésart avaient toujours été des amateurs de peinture et de musique. Leur château renfermait des toiles de grands maî-

1. M. Robert Franck, petit-fils du maître, possède, fait de la main de son grand-père, la copie originale d'un portrait de Méhul qui révèle les qualités d'un enfant apte aux arts graphiques.

tres. Lors des soirées auxquelles ils conviaient leurs amis, il n'était pas rare que l'on fît un peu de musique et discutât d'art.

— Savez-vous, disait Frésart, après avoir entendu une sonate de Beethoven, que l'auteur de la *Neuvième Symphonie* faillit naître ici ? En 1770, son père, chantre à la chapelle de l'archevêque de Cologne, recevait les ouvertures d'un dignitaire de la cathédrale de Saint-Lambert « lui offrant l'emploi de ténor, avec les appointements annuels de 350 florins rhénans pour le casuel ». Notre terre lui eût-elle été moins favorable que celle de Bonn ?

— Il y a des terres propices au génie, hasarda quelqu'un.

— Sans doute. La nôtre aussi. Quelle suite de grands noms en remontant seulement d'un siècle : Hamal, Dumont, Grétry, Gresnick !...

— Je crains qu'en supprimant les maîtrises, on n'ait porté le coup de grâce à nos traditions, ajouta un convive.

— Nous ne les laisserons pas périr ! riposta le banquier. L'École de musique de la rue Sœurs-de-Hasque a déjà tenté de reformer un noyau, et le roi Guillaume Ier, par arrêté du 9 juin 1828, vient de créer l' « École Royale de Musique de Liége » qui doit s'installer au début d'avril dans mon immeuble, Devant Sainte-Croix.

Ainsi Nicolas-Joseph Franck fut-il instruit de ces projets.

— Pourquoi, lui disait Frésart, ne pas choisir pour vos fils la carrière musicale ? Le métier est beau, lucratif, surtout pour les vedettes.

Il parlait des génies précoces, de Mozart, des instrumentistes célèbres.

L'idée, amorcée, s'ancra d'autant plus dans le cerveau de Nicolas Franck qu'il suivait pas à pas les phases de la création de l'école.

Une députation hollandaise venait de désigner Joseph Daussoigne, professeur d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire de Paris, comme directeur de la nouvelle institution. « C'est un esprit pratique et un grand musicien, leur dit Cherubini, il s'acquittera à merveille de sa tâche. » Le Florentin parisianisé ne s'était pas trompé. Le neveu du

grand Méhul eut tôt fait de trouver sur place des collaborateurs, d'excellents musiciens liégeois dont plusieurs se vouaient déjà au professorat : le chanteur Joseph Henrard ; le maître de chapelle Dieudonné Duguet ; les instrumentistes Jean-Pierre et Hubert Massart ; le violoniste Antoine Wanson et le pianiste Antoine Jalheau que nous retrouverons au Conservatoire lors de l'entrée des enfants Franck.

Le 28 avril 1827, les locaux de la banque Frésart étaient à la disposition de l'école et le 1er mai les cours débutaient devant trente-cinq élèves.

Il est presque certain que Nicolas Franck connaissait les Massart. Soucieux de voir prospérer l'institution que leur directeur mettait sur pied, ils engagèrent Franck à diriger ses enfants vers la musique et à les leur confier dès qu'ils seraient à l'âge d'entreprendre leurs études.

A partir de ce moment décision est prise. Le père fait suivre à César, dès sept ans, les cours primaires en même temps qu'il étudie les premiers éléments de solfège. Dès cette heure, l'enfance expire, le travail commence. C'est d'abord un piano qui entre dans la maison en attendant que le violon, lui aussi, fasse son apparition, car si Joseph, qui n'a guère que quatre ans, est laissé à la liberté, il convient qu'il imite son frère et songe le plus tôt possible à solfier à son tour.

L'École Royale, sous la gestion intelligente de son fondateur, progresse. Elle a donné son premier concert en 1828 et pendant les jours de la Révolution de 1830, alors que des événements se pressent tant à Liége qu'à Bruxelles, que les citoyens liégeois assaillent le fort de la Chartreuse, qu'on se bat pour la Citadelle de Sainte-Walburge, à l'école, les cours ne sont point interrompus.

Le 21 juillet 1831, Léopold Ier, roi des Belges, était intronisé officiellement et le 13 novembre de la même année l'École Nationale se muait en Conservatoire Royal de Musique.

L'institution avait reçu tous ses titres officiels, elle était assise définitivement, et le désir de faire de ses fils des artistes s'implantait plus que jamais dans l'esprit de Nicolas Franck.

CÉSAR étudie : les Massart lui enseignent le solfège et le piano. La grammaire et la musique marchent de pair.

Plus de jeu, l'âge en est déjà passé. Il s'agit de construire sa vie, et quand il est question de ce problème, on ne va jamais trop vite. Le père Franck pense ainsi, d'autant plus qu'en matière musicale on peut gagner du temps si l'on est doué. Et les professeurs sont d'accord pour déclarer que le fils Franck pourrait, dans le domaine musical, faire carrière. De l'oreille, de la mémoire, un instinct sûr, le guident. Il peut réussir. Dès lors, il le doit. Et le père, qui ne s'y connaît pas en musique, mais qui porte intérêt à cet art comme à un capital dont il aurait la gérance, s'en inquiète, s'en préoccupe, veille à tout pour qu'il fructifie aussitôt.

Rue Table-de-Pierre, le petit César est soumis à la discipline paternelle. Tout est organisé dans la famille. L'agent d'affaires y transporte ses méticuleuses et avaricieuses méthodes de travail. Le ménage a son budget limité ; les grosses dépenses dépendent du père, et le train de vie quotidienne, de la mère ; les repas sont à heures fixes et que personne, ni Mme Franck, ni Marguerite, la servante, ne s'avise de déroger aux principes domestiques : mal leur en adviendrait. Franck père va jusqu'à tracer sur le pain une ligne d'arrêt afin de contrôler si l'on n'a pas, en dehors des repas, taillé quelque tranche à ces jeunes garçons dont l'estomac est avide et capricieux.

C'était un père rude, sévère, cupide, dont l'amour n'avait été qu'une flambée. Passé ce temps d'aimer, il fallait faire honneur à ses affaires, les amplifier si possible et penser à l'avenir. Son autorité pesait sur le foyer. La délicate Mme Franck ne pouvait que se courber sous des mains aussi fermes. Elle dut avoir plus d'une fois le cœur gros en imposant le respect des volontés paternelles à ses fils soumis à une existence d'où la liberté et la fantaisie étaient exclues, et devant laquelle tout épanchement de sentiment eût paru faiblesse. Et pourtant, faible est le cœur d'une mère puisqu'il est par-dessus tout aimant. Que de fois elle recevait sur son giron le petit César, lui donnant, en cachette, gâteries de douceurs et de caresses de ses mains fines et consolantes ! Falloir parler de devoirs à de jeunes cœurs qui ne comprennent que l'amour, et falloir invoquer Dieu pour justifier toute chose et ramener l'observance à des lois d'obéissance supérieure : c'était inexorable. Après avoir dit : « Ton père le veut, ton père l'exige », elle ajoutait : « Fais-le pour ta maman. » Et le cœur gros de peine se dégonflait ; on acceptait par amour et se remettait ou au solfège, ou à l'instrument, pour accomplir la somme d'exercices qu'indiquait l'horaire imposé. A la rentrée du père, on rendait compte de son travail ; il était nécessaire qu'une dernière exécution eût lieu en sa présence et qu'à la fin il se déclarât content : « Tu as bien travaillé, mets-toi à table. » Les jours de grande satisfaction, lorsque les professeurs eux-mêmes renforçaient son opinion, il consentait à dire : « Tu seras un grand artiste ; tu gagneras beaucoup d'argent ; je serai fier de toi ! » Mais un accès de mauvaise humeur le rendait particulièrement irritable. Il était craint. Par-dessus le respect qu'on pouvait lui témoigner, dominait la peur. Inutile de dire que la mère subissait les contre-coups de ces violences. Elle s'estimait heureuse qu'un homme l'eût épousée, qu'il lui eût donné son nom. Elle pensait que la femme, en ménage, est faite pour obéir et avoir des enfants. Si l'existence a des jours pénibles, Dieu est là pour consoler. Quand elle le peut, elle entre à l'église Saint-Servais et s'agenouille sur une chaise basse. Après sa prière, elle fait devant le tabernacle le signe de la croix et sort du temple l'âme soulagée.

Les dimanches, avec ses fils, elle se rend à l'office, et pendant que l'orgue emplit la voûte de sa grâce mélodique, que César se retourne vers le jubé pour admirer cet autel de tubes d'où s'épandent ces sons mystiques, la mère suit le sacrifice divin et demande au Seigneur la grâce d'élever ses enfants dans la foi.

CÉSAR a franchi en octobre 1830 le porche du Conservatoire. Il y est entré, religieusement, comme dans un temple. Afin de s'accoutumer progressivement aux travaux de l'école, il en suit les cours en qualié d'auditeur pendant les six premiers mois. Les professeurs le connaissent ; il a eu l'occasion de montrer son savoir-faire en solfège et au piano. Aussi le dispense-t-on des épreuves d'admission du 25 mai 1831. Il est accepté d'office en qualité d'élève régulier dans la classe de Dieudonné Duguet pour le solfège et d'Antoine Jalheau pour le piano.

A cette époque, au cours de l'année, on procédait par deux fois à des examens, en novembre et en mai. Les répétiteurs, les professeurs et le jury de l'école donnaient leur avis sur les élèves. La première note que nous relevons concernant César Franck est de Delaveux, son répétiteur de solfège. Il mentionne en mai 1832 : « Va très bien sous tous les rapports », appréciation que le professeur et le jury ratifient. Aussi, à la fin de l'année, le jeune César remporte-t-il brillamment son premier prix de solfège : c'est le premier de cette nature que décerne le « Conservatoire Royal de Musique de Liége ».

Les lauriers entrent dans la famille Franck. Le père en est heureux. Il songe à utiliser tout de suite les capacités de son fils aîné pour l'éducation du cadet. Voilà déjà César professeur, et il n'a pas dix ans ! A lui incombe la tâche d'instruire son

frère Joseph, cependant qu'il mène de front langue française et cours de piano. La maison de la rue Table-de-Pierre résonne à toute heure d'exercices pianistiques, de gammes chantées, soutenues, répétées. « C'est à en avoir des maux de tête », répétait Élisabeth Stockis, une servante qui avait succédé à beaucoup d'autres, non pas qu'elles fussent alors si exigeantes, mais le père Franck, qui consentait parfois à transiger avec son épouse, n'entendait point discuter avec ses bonnes ; chaque année, régulièrement, il en congédiait.

César n'excellait pas moins à l'instrument qu'au solfège. « Il donne les plus heureux espoirs », écrit en mai son répétiteur Conrardy ; « paraît intelligent », affirme le jury. En novembre, son nouveau répétiteur Ledent confirme l'opinion précédente : « Va fort bien et promet beaucoup ». Il a, quoique petit, une main de pianiste : doigts longs et déliés. Les exécutions de ce gosse de dix ans ne laissent pas ses professeurs indifférents. Son petit cœur bat, se trouble au contact d'une œuvre qui lui plaît. Ses mains ont peine à suivre cette agitation qui déborde puisque, après l'avoir entendu, le comité-jury fixe ainsi son jugement : « De grandes dispositions et une surabondance de chaleur qui dégénère en barbouillis. »

N'attachons qu'une importance secondaire à la rédaction de ces notes. Quiconque les prendrait à la lettre, suivant le code du pur lexique français, n'y trouverait guère l'idée. Il faut interpréter ce langage et donner à « ça va fort bien pour un an » le sens que veut l'expression. Cette « surabondance de chaleur » révèle un tempérament, une personnalité, ce for intérieur que César aura la pudeur de voiler toute sa vie et dont ses œuvres seules bénéficieront. En mai 1833, le même répétiteur ajoute : « Cet élève a fait de grands progrès depuis le dernier examen et je ne peux que louer son zèle. » Son maître Jalheau l'ayant ouï à son tour, donne une opinion assez inattendue : « Il est fort appliqué et parfois assez adroit, moins intelligent qu'on ne le croirait en entendant un de ses morceaux étudiés. »

D'après ces dires on serait tenté de ne voir là que le résultat d'une application voulue par le père, qui tient son fils sous sa botte. Heureusement que le professeur, en fin d'année, revient

de son erreur, lorsque au concours, il l'entend jouer l' « Adagio » et le « Finale » de la *Sonate en fa dièse mineur*, opus 81 de Rummel qui lui vaut, fin 1833, son premier prix de piano. Jalheau ne cache point son contentement et écrit dans le registre aux observations : « Justifie pleinement le succès qu'il a obtenu. »

C'est un sujet qui fait honneur à l'institution. Le directeur, homme consciencieux, le voulant musicien complet, lui fait suivre son cours d'harmonie et de contrepoint.

On a passé sous silence ces leçons de Daussoigne-Méhul au jeune Franck. La classe de composition existe cependant ; le cours en est donné dès la fondation de l'école : ce sont les professeurs mêmes de l'établissement qui constituent au début la classe du directeur : admirable souci du chef qui veut que ses professeurs aient les connaissances théoriques nécessaires pour le parfait enseignement de leur art !

César entre au cours d'harmonie le 2 décembre 1833. Il n'a pas onze ans. Comment, si jeune, se comporta-t-il devant une science aussi abstraite ? Un gros manuscrit va nous répondre. M. Julien Tiersot l'a découvert chez M. Victor Balbreck[1] : c'est la transcription des leçons et des applications données par son professeur.

Ce manuscrit témoigne de qualités exceptionnelles. Il n'est pas constitué de feuilles de papier de musique imprimées, c'est, au contraire, un gros registre de papier fort, fourni par le père, sans doute, où l'enfant a tracé, comme nos vieux copistes, ses portées à la main, disposant texte et exercices en regard. L'écriture de cet album, méticuleuse, est celle d'une mise au net. Elle révèle un travail soigné, une ponctualité et une assiduité exemplaires. Un premier cycle de travaux se ferme à la date du 20 avril 1834 sur un exercice à quatre voix ; un second commence le 29 mai suivant pour se terminer le 29 janvier 1835 avec la fin du cours d'harmonie. On peut y suivre, mois par mois, semaine par semaine, les progrès du jeune Franck, les exercices étant tous scrupuleusement datés.

1. Altiste ; l'un des exécutants du *Quatuor en ré majeur* de Franck, lors de sa création en 1890

On se rend compte, en les parcourant, que Daussoigne traitait l'harmonie à la façon d'un contrepoint progressif. Le manuscrit, comme s'il s'agissait d'un travail d'exposition, porte au-dessous de sa dernière page, en gros caractères, le nom de son auteur : César-Auguste Franck. Il s'agrémente d'un paraphe aux lignes arrondies et enchevêtrées, au milieu duquel se voit un dièze, ce dièze qu'on trouve déjà dans la signature du père, et que le fils conservera dans la sienne jusqu'à sa vingt-cinquième année.

Un autre fait est certain : c'est qu'en 1833, dès qu'il commence ses études d'harmonie, en dehors des devoirs imposés, déjà d'un « très bon style », il compose. Outre un *Grand rondo* pour piano, un *Grand trio* pour violon, violoncelle et piano conservés dans la famille et datés de cette année, voici des *Variations brillantes* sur l'air du *Pré aux Clercs* conçues en juin 1834, « opus 5 », et d'autres *Variations* sur la *Ronde favorite de Guillaume III*, de la même époque. Une romance *Blond Phébus, la brillante aurore* porte la date du 29 janvier 1835 tandis qu'un *O Salutaris*, qui ne manque pas d'accent, s'inscrit sous celle du 10 février. César a douze ans et deux mois le jour où il écrit cette page qui accuse déjà une tendance au haut style. Eût-il du génie, comme Mozart, il a fallu que quelqu'un l'instruisît, lui donnât les premières notions de la composition, et personne n'était mieux indiqué que le neveu et fils adoptif du grand Méhul, dont les connaissances du style instrumental étaient si réelles et heureuses qu'il put achever les œuvres posthumes de son oncle sans qu'il fût possible à la critique d'y distinguer la part due à chacun. On a toujours proclamé que Paris avait enseigné à Franck le substratum de la langue sonore. Il est nécessaire, pour la vérité, de rendre à Daussoigne-Méhul les honneurs auxquels il a droit : il fut le premier initiateur du jeune Franck dans la langue que ce dernier, devait parler si merveilleusement un jour.

POUR un « homme d'affaires », tout est achetable, vendable, payable. Pas de matière artistique, spirituelle, qui ne soit négociable et ne se traduise en monnaie sonnante. Nicolas Franck ne voyait la musique que sous cet angle. S'il connaissait le nom de Liszt, c'est que le grand artiste avait donné son premier concert à neuf ans et que des magnats hongrois lui avaient fait une rente de 600 florins pour qu'il continue ses études. Celui de Mozart lui était familier parce que ce séraphin avait écrit sa première œuvre à cinq ans, qu'il avait été présenté tout jeune à la cour de Londres, que ses improvisations avaient impressionné les souverains anglais. Les honneurs et l'argent sont les points faibles de ce père. Paganini venait de conquérir Paris et y gagnait des sommes folles ; Chopin y cueillait la gloire devant un public enthousiaste ; on annonçait, pour très prochaine, la venue de Thalberg, célèbre par ses passages arpégés. Tous ces artistes soulevaient un monde d'aspirations dans la tête de ce calculateur qui va devenir l'impresario de son fils.

César a onze ans à peine ; il peut, dans un programme, introduire des œuvres de sa composition ; il est « premier prix de piano » du Conservatoire Royal de Liége. Le pianiste Hummel, à dix ans, faisait déjà des tournées de concerts. Il est grand temps de lancer César : il faut tirer profit de ses culottes courtes !

Le fils n'a pas à souffler mot : qu'il obéisse. César n'a nulle envie de se donner en spectacle, de jouer à l'enfant prodige ; en son for intérieur, il se sent plutôt enfant martyr. Il pense à parachever ses études et, loin de se croire un nouveau Mozart, il songe à la « médaille d'honneur » qu'il lui reste à conquérir. Mais il serait vain de se buter à la volonté têtue d'un père.

La Belgique, pas trop meurtrie, mais secouée, sort d'une révolution. Tout est rentré dans l'ordre. Une constitution la soutient. Un roi, Léopold Ier, la dirige. Les grands centres respirent et commencent à retrouver une vie normale. Les cercles se réorganisent, et les manifestations d'art, culture paisible, reparaissent. Le moment est propice pour présenter son prodige. Nicolas Franck prépare une tournée de concerts à travers la Belgique, en débutant par Liége, Louvain, Bruxelles, pour se terminer à Malines, Anvers commençant seulement à respirer.

Coiffé de son huit reflets à bords relevés, le manteau jusqu'à mi-jambes, l'air important et satisfait, avec son fils en costume de velours, boucles flottantes, M. Franck, qui a pris la diligence de Bruxelles, dit à qui veut l'entendre que son garçon est virtuose et qu'il va de ce pas jouer chez le Roi.

La chance est aux audacieux. Nicolas Franck a pris appui auprès de personnes influentes ; grâce à ces recommandations, il parvient à introduire son fils au palais du Roi. Le programme comprend surtout des œuvres de César parmi lesquelles : un *Grand rondo*, une *Ballade*, une *Fantaisie*, et des *Variations* pour piano sur un air du *Pré aux Clercs*.

J'ignore si l'ancien général de cavalerie de l'armée du czar était sensible à la musique de Mozart et à celle du jeune Franck, mais il connaissait son métier de roi. Il paya donc d'un billet royal le plaisir qu'il éprouvait à voir de jeunes prodiges fleurir dans ses États.

A Bruxelles, en même temps que Franck, une autre étoile se produisait au clavier, Pauline Garcia, qui n'avait alors que douze ans et rentrait d'Amérique. César eut l'occasion de serrer la main au violoniste Charles de Bériot et à la Malibran venue de sa maison de campagne d'Ixelles pour entendre sa

cadette. S'étant découvert par la suite une voix pareille à celle de sa sœur Félicia, Pauline abandonna l'instrument pour le chant. Elle devait devenir la célèbre Pauline Viardot.

Après les villes belges, c'est Aix-la-Chapelle qui attend le jeune virtuose. Tous les Franck de Volkerich et de Burtscheid, les Frings et les Breuer se sont donné rendez-vous dans la salle de la « Nouvelle Redoute » où a lieu le concert. Chacun est fier du petit bout d'homme dont les doigts trottent comme par miracle sur les touches et en tirent de prestigieuses sonorités. On s'émerveille. Il joue des morceaux dont il est l'auteur : on n'est pas loin de penser qu'un génie est né dans la famille. L'orgueil des Franck est flatté. Le fils est loué, applaudi. Il récolte, pour l'instant, les premières faveurs de la gloire. Il peut deviner, aux voyages qu'il vient de faire, aux personnages qui l'ont reçu, aux présentations dont il fut l'objet, ce que peut être la vie d'un grand virtuose courant aux quatre coins du monde et livré à l'admiration publique.

Il n'est pas réjoui. Au fond de lui-même, il pense : je ne serai pas virtuose. Mais le père est là, qui le veut.

L'ANNÉE 1834 a pris cours. Tout le monde est rentré à Liége, au 499, rue Table-de-Pierre. César continue à travailler en vue de la médaille d'honneur. Il est nommé répétiteur de piano. Il a quatre élèves dans sa classe, quatre mauvais élèves dont Adolphe Samuel, qui dut se retirer du cours : cela ne l'empêchera pas d'obtenir en 1845 le prix de Rome et de diriger par la suite les destinées du Conservatoire de Gand.

Le frère de César entré au Conservatoire en mai de l'année précédente, à l'âge de sept ans et demi, y a fait un départ foudroyant. Répétiteurs, professeurs, directeur, sont d'accord pour lui reconnaître d'excellentes dispositions. Intelligent, travailleur, plein de promesses, il étonne, vu son âge. A la fin de l'année, il achève ses études de solfège et est prêt pour le concours. Prume, son professeur de violon, écrit : « Cet enfant me paraît aussi avoir de grandes dispositions ; il fera avant peu un violon fort distingué. » Il est le condisciple de Hubert Léonard, de Bellaire, qui deviendra violoniste réputé et remplacera de Bériot au Conservatoire de Bruxelles.

Mais, surprise ! nous ne verrons Joseph Franck obtenir aucune distinction au cours des deux années qu'il est censé passer encore au Conservatoire. Les archives indiquent qu'il quitte Liége pour Paris en 1835. Aux examens de mai de cette année et à toutes les épreuves suivantes, il est porté « malade » ou en « congé ». Néanmoins, ses maîtres inscrivent



Portrait de Joseph Franck et de son épouse Flore Bécheté, inédit.



César Franck vers 1857 (40 ans).

régulièrement leurs appréciations comme s'il continuait à fréquenter l'école. A aucun des examens semestriels l'élève ne s'est présenté devant le jury. Pourquoi, s'il avait été sur place, n'aurait-il pas concouru dès juillet 1835 pour son prix de solfège, le vieux Duguet le déclarant déjà prêt dès la rentrée d'octobre ? Tout porte à croire que les professeurs se sont contentés de répéter les jugements antérieurs.

Le père Franck rêve pour ses fils, et particulièrement pour César, des destinées plus hautes. Il conviendrait que ce dernier pût continuer ses études de perfectionnement avec des maîtres. Zimmermann avait, en ce temps, à Paris, une réputation de professeur émérite. C'était le maître du prince de la Moskowa, d'Alkan dont le nom figurait en tête des programmes du Conservatoire. César parachèverait en même temps ses études d'harmonie de façon à pouvoir, comme les grands virtuoses, composer ses morceaux de concerts. Quant à Joseph, il lui sera loisible, là-bas, de continuer à travailler.

Non seulement l'avenir est à Paris, mais le succès, le vrai, part de là.

Et pendant que le père médite, consulte, réfléchit, César attend ses décisions : il est au piano, dans la petite pièce dont la fenêtre s'ouvre sur la ville. Il regarde le Palais des Princes-Évêques à travers la brume de la vitre ; il devine la place Saint-Lambert toute proche, l'Hôtel de Ville et son vieux perron. Il avait déjà senti, pour ne les avoir quittés que peu, combien son cœur avait battu en revoyant la Haute-Sauvenière et le Fond Saint-Servais. La première prière qu'il avait faite à l'église, devait être un acte de dévotion à sa bonne ville. Son cœur en avait été soudainement et profondément ému. Et maintenant, à l'heure où l'on parle de la quitter pour toujours, il éprouve de l'inquiétude : la bonté des choses qui l'entourent lui remplit l'âme ; un sentiment à la fois triste et doux l'envahit ; des phrases toutes chantantes lui bruissent au cerveau, passent au clavier, sous ses doigts, et les notes, comme des oiseaux apprivoisés, viennent s'échelonner sur la portée. Il esquisse, en silence, pour lui seul, les premiers éléments d'un concerto, sur de petits morceaux de papier qu'il glisse subrepticement dans son cartable.

— Que fais-tu là, César ? dit une voix impérieuse.

— Rien, papa..., je compose.

Et pour le prouver, il reprend l'exposition d'un thème : celui d'une ronde qu'il a devant lui, sur son pupitre. C'est la ronde favorite de Guillaume III et il se met à exécuter sur ce motif des variations brillantes.

— J'aime cette ronde qu'affectionnait le roi de Suède, dit le père ; mais je préfère ton *Quadrille pour piano*. Joue-le-moi... Celui-là, tu peux le signer.

Et César signa Csrgstfrck : c'est-à-dire César-Auguste Franck, en supprimant les voyelles.

Partir ! Il avait son petit cœur dur comme poing. Et une larme tomba sur sa joue.

VOILA César à Paris, dans la ville des artistes, celle qui, vers la gloire, oriente les grands départs. Où il loge ? Qu'importe ! Que ce soit 22, rue Montholon ou 6, rue Trévise, pour qui doit travailler, une rue vaut l'autre, un appartement aussi : il n'est que d'utilité. Là où nous l'imaginons, il vit avec son père, sa mère, son frère, car toute la famille a émigré. On a réalisé et l'on va tenter sa chance. On a vendu sur place tout ce qui constituait un ménage de dix ans. On n'a emporté que des bibelots, des souvenirs...

Sur la diligence qui les emmena, César revoit son frère étreignant son violon. Lui, avait dû vendre son piano. Son père, tout le cours du voyage, paraît soucieux, sachant qu'il va engager une grosse partie d'où la chance ne doit pas être exclue. Mais il entend, dès l'arrivée, tout organiser. A chacun son rôle, et celui de la mère, en l'occurrence, ne sera pas le moins lourd. On vivra petitement, à l'étroit, jusqu'au jour où l'argent rentrera. Il faut pouvoir tenir tout un temps, le temps du sacrifice.

Franck aimait volontiers parler sacrifice, dévouement ; c'était un enorgueillissement, une décoration morale dont il parait ses calculs d'homme d'affaires. Il a des projets : d'abord ses deux garçons doivent continuer leurs études au Conservatoire.

Il va présenter ses fils à Cherubini : les distinctions de César et les références de Daussoigne-Méhul, auprès du maestro italien, restent sans effet :

— Je le regrette, semble dire le Florentin, toutes mes classes regorgent, je n'ai plus place pour vos deux génies. Tous veulent entrer au Conservatoire de Paris ! Tantôt les Français seuls n'y auront plus accès !

Cherubini réclame auprès du Ministre contre l'invasion des étrangers. Il sait qu'on peut accepter sur recommandation d'honorabilité et de talent, venant du dehors, des sujets exceptionnels de nature à enrichir le domaine artistique français. De préférence, ajoute le règlement, après naturalisation. Le Directeur s'y conforme, mais trop souvent la permission émane directement de l'autorité supérieure, qui n'a pas toujours souci du point de vue scrupuleusement artistique. Aussi s'insurge-t-il contre telle politique et freine-t-il autant qu'il peut lorsqu'il s'agit d'artistes d'outre-frontière.

Le père Franck paraît désappointé. Il croyait l'obstacle vaincu d'avance. La lettre de Daussoigne, l'âge, les mérites de César, semblaient devoir lui ouvrir toutes grandes les portes, et Cherubini n'en fait qu'à sa tête.

— Ce diable d'homme est intraitable. Il m'a refusé, à moi aussi, l'entrée de son Conservatoire ; j'ai dû prendre leçon avec Habeneck, lui disait en guise de consolation Lambert Massart, ce violoniste liégeois qui forma, à Paris, Wieniawski, Marsick et Sarasate. Que votre fils, qui a un premier prix, se fasse connaître et poursuive ses études d'harmonie avec Reicha, du Conservatoire. Il n'y a pas mieux. Entre-temps, nous userons d'influence pour forcer le cerbère à vous ouvrir les portes.

Il s'agit de ne pas perdre de temps. César doit continuer ses études de contrepoint. Peut-être le savant Reicha consentira-t-il à s'occuper de lui. Nicolas Franck a aussi pour ce maître une excellente lettre où Daussoigne-Méhul, attendu les qualités exceptionnelles de son élève, le recommande aux bons soins de celui qui avait été, comme professeur d'accompagnement et d'harmonie, son collègue, rue Bergère.

Antoine Reicha, autant que Cherubini, était un maître. Il

jouissait, auprès des professeurs du Conservatoire, d'une autorité incontestée. Plusieurs d'entre eux suivaient ses cours, recouraient à ses lumières, qui étaient grandes. Ses ouvrages, notamment son *Traité de haute composition musicale*, avaient achevé de le classer. Il était l'homme qui avait connu Beethoven, Haydn, et formé musicalement Liszt et Berlioz. On eût dit volontiers : « Monsieur Reicha », comme : « Monsieur Ingres » : même respect des valeurs. Il portait ombrage, dans la maison, à Cherubini même qui, d'un air méprisant, l'appelait « Le Bohême » : allusion à son origine tchèque.

Reicha habitait au 50, Chaussée d'Antin. Franck et son fils lui firent visite le 23 juin 1835. Le maître avait soixante-cinq ans, de l'allure encore ; la boutonnière rougie, l'œil intelligent sous des arcades volontaires. Il y avait sous ce front des opéras, des symphonies, des quatuors, des quintettes, des sonates, des traités et par surcroît de la philosophie.

— Parfait, dit Reicha, en lisant la lettre que venait de lui tendre le père. Et s'adressant au fils : Vous avez déjà composé ? Vous aimez donc la musique ?

— Oh oui !

— Il composerait toute la journée, si je le laissais faire, ajouta le père.

— Qu'avez-vous dans votre carton ?

César tendit à Reicha les manuscrits d'un « Concerto pour piano » et d'un « Trio pour piano, violon et violoncelle ».

Le maître les feuilleta, eut tôt fait d'examiner quelques pages et jetant cette fois un coup d'œil intéressé sur ce jeune garçon de treize ans, pensa : « Qui sait ? ce gamin a de l'étoffe, d'incontestables dispositions. C'est peut-être un de mes derniers élèves qui pourrait avoir du génie. Essayons. »

— Je consens à m'occuper de vous, jeune homme. Nous commencerons demain.

Le bonheur de César était tel qu'en sortant il trébucha dans l'escalier.

— Maintenant, il va falloir payer tes leçons, dit le père. Tu vas préparer un récital pour novembre et je te présenterai dans un collège où l'on veut bien t'occuper. Liszt payait son

maître, le tien, avec l'argent de ses leçons et de ses concerts. Tu feras comme lui.

Le 14 novembre 1835, en effet, on pouvait lire dans le *Moniteur Universel* : « M. César-Auguste Franck, âgé de douze ans, qui a remporté le premier prix de piano au Conservatoire de Liége et obtenu des succès en Belgique et à Aix-la-Chapelle, se fera entendre mercredi prochain au Gymnase Musical. Les premiers artistes de Paris s'accordent tous sur l'éloge qu'ils font de ce talent précoce, et nous pensons que le jeune Franck est destiné à se faire avant peu un nom dans le monde musical. »

Voilà qui est bien dit. Si César avait l'orgueilleuse mentalité de certains artistes, il serait perdu du coup ! Ce père s'entend à mettre son fils en vedette. Quel impresario il eût fait au XXe siècle !

PARAÎTRE sur l'estrade, se donner en spectacle, étonner le monde de ses prouesses, voilà certes qui ne répond pas à la nature de cet enfant aux yeux de rêve. Plutôt que de recueillir des bravos pour avoir ingénieusement promené ses mains sur le clavier, il préfère cent fois assister aux leçons de Reicha. A chacun de ces entretiens, des horizons s'ouvrent. Il découvre d'immenses possibilités là où jadis son champ semblait borné. La fugue, le contrepoint, Daussoigne-Méhul l'en avait instruit dans l'esprit de Catel et de Cherubini. Son nouveau maître dotait d'une vie efficiente ce qui n'avait été jusque-là que plat exercice d'école. Ce savant enseignait de façon concrète les théories les plus algébriques. Son éloquence, son art d'expliquer les formes organiques musicales, rendaient saisissants ses exposés. Chaque forme, il la rattachait à une grande conception musicale et en montrait l'épanouissement dans les chefs-d'œuvre.

— Voyez-vous, disait-il, une fugue n'est pas plus un exercice qu'un morceau de solfège, c'est un chant organisé suivant des lois qui ne sont ni absolument rigides ni nécessairement immuables. La fugue, pas plus que le canon, n'est d'application pédagogique. Entre les mains d'un musicien, elle est chant, harmonie, et personne ne songe à prendre celles du vieux Cantor pour des thèmes ou des versions. Voyez, pour-

suivait-il, la belle architecture, la richesse de modulations, la polyphonie de cette fugue...

Il se glissait à un petit harmonium d'études qu'il avait dans son bureau et, après avoir exposé le thème, il en montrait les merveilleux et ingénieux développements. Au fur et à mesure qu'il jouait, tout s'élargissait, s'amplifiait. Une âme s'infiltrait dans cette forme traditionnelle, elle paraissait en rompre les contours et atteindre, par un crescendo admirable, à l'expression plénière de la beauté.

— L'art de la fugue, répétait avec ferveur Reicha, personne ne l'a eu au plus haut point que Bach, il est le seul à l'avoir conduit jusque-là ; personne ne l'a dépassé : il est dieu !

Le jeune homme restait sans mot dire. Les rythmes, la polyphonie, l'impression de grandeur qui émanaient de ces pages, l'émouvaient. Il sentait combien, dans des digues solides, la musique pouvait exprimer d'infini.

— Voici un nouveau thème que vous développerez pour la leçon prochaine, mon enfant.

— M'autorisez-vous, Maître, à prendre un « chant à moi » pour mon travail, hasarda César, ce 4 octobre 1835.

— Mais bien sûr ! répondit son professeur dans son accent teinté de tchèque, nous verrons ça !

Ainsi, du 24 juin 1835 au 25 mai de l'année suivante, c'est-à-dire pendant près de douze mois, César Franck vint présenter son cahier d'études à Reicha qui mourait le 28 mai 1836.

Ce cahier se trouve aujourd'hui au Conservatoire de Paris. Reicha après en avoir rédigé les pages de 1 à 20, de 49 à 67, a corrigé plus de quinze fugues à deux, trois et quatre parties, comme l'atteste cette note : « M. Reicha, mon professeur, a écrit les principes qui précèdent. » Sur d'autres feuillets, de la main de l'élève, on lit : « Chants à moi, avec des appogiatures, à accompagner. » Enfin, le dernier travail corrigé, une fugue à quatre voix, à trois sujets, datée du 11 mai 1836, est suivie de ces mots : « Fin du travail avec M. Antoine Reicha, professeur au Conservatoire ; décédé rue du Mont-Blanc, nº 50, le 26 mai 1836 : César-Auguste Franck. »

La mort de Reicha fut pour César la perte d'un guide précieux. De sa science large et généreuse, il n'en retrouvera

qu'un pâle reflet chez ses professeurs de demain. Personne d'entre eux n'aura cette maîtrise, cette certitude, cet art d'apprendre à fond et rapidement, dons de ce merveilleux éducateur. Sa technique « à l'allemande » relevait avant tout d'un grand plan d'ensemble, d'une architecture solide, avec des bases classiques où cependant styles comme tonalités pouvaient varier. Bref, ce vieux maître affermit chez son élève les fondements de la construction sonore.

Il acheva de préparer la voie au génie de César Franck.

DEUX ans s'étaient passés. On avait multiplié les démarches pour l'entrée des Franck au Conservatoire. L'obstination de Cherubini ne fut vaincue que le jour où Edmond Blanc, maître des requêtes, secrétaire du ministre de l'Intérieur, fit savoir au directeur que M. Nicolas-Joseph Franck avait reçu la naturalisation française le 22 septembre 1837 : rien ne s'opposait plus à l'admission de César ni de Joseph, ses fils, dans l'établissement.

C'est le 4 octobre que les deux frères firent leur entrée rue Bergère. Le cadet, qui n'apportait aucune distinction de ses études antérieures, dut suivre les cours de solfège sous la conduite de Le Couppey et le violon dans la classe de François Habeneck où il retrouva son ancien condisciple Hubert Léonard. Quant à César, après concours — le nombre d'élèves étant limité —, il fut admis le 25 octobre auprès du professeur Zimmermann dont la réputation, depuis vingt ans, faisait converger vers Paris tous les étrangers. Reicha mort, c'est un Bruxellois, prix de Rome, ancien élève de Cherubini, Leborne, qui lui succéda à la chaire de contrepoint et de fugue enseignés conjointement.

Zimmermann prit en affection César Franck, beau pianiste et lecteur surprenant. Le maître qui, par amour de l'instrument, — il était fils d'un fabricant de pianos — avait refusé la chaire de contrepoint et de fugue en 1821, éprouvait un

plaisir personnel à voir cet enfant de quinze ans pénétrer les secrets des styles les plus compliqués. César avait des dispositions naturelles pour la « contrapuntique », c'est certain. Nul ne niera que dans le contrepoint fleuri, triple, quadruple, à la neuvième, à la onzième, jusqu'à la quinzième ; que dans l'imitation rétrograde, dans le canon à tous les degrés, dans la fugue, le chœur et le double chœur, César se mouvait avec une aisance extrême. Il le prouva lors de son premier concours. Après avoir exécuté brillamment le concerto imposé, l'un des rares où Hummel fasse encore de l'effet, non pas celui en la mineur, comme on l'a dit, mais le n° 4, en si mineur, César passa à l'épreuve de lecture à vue. Le morceau, long d'une page, fut mis devant lui. A peine y avait-il jeté les yeux — c'était une fugue — qu'avant l'invitation du jury, il se mit à le solfier, sans une faute, en corsant sa lecture d'une transposition à la tierce. « Cela n'était point prévu au règlement du concours, raconte d'Indy, et cette hardiesse, venant d'un élève de quinze ans et demi, sembla tellement irrévérencieuse à Cherubini, qu'il faillit refuser le premier prix au jeune concurrent ; mais comme, en dépit de son esprit formaliste et autoritaire, l'auteur de *Lodoïska* n'était point injuste, il proposa au jury[1] de décerner au pianiste téméraire une récompense spéciale que l'on dénomma « Grand prix d'honneur ». C'est la seule fois qu'on ait donné, à un concours instrumental du Conservatoire de Paris, une récompense de cette nature[2].

Alors que César recueillait en plus un accessit de contrepoint et de fugue, son frère Joseph obtenait un premier prix de solfège.

— Au travail ! crie le père. Croyez-vous qu'on se nourrisse de feuilles de lauriers ! César, je me suis rendu au Collège de Vaugirard. C'est une école de Jésuites bien tenue, fréquentée par des élèves de bonnes familles, d'excellente éducation. Ton

1. Composé de Adam, J. Herz, Pleyel, Goblin, Le Couppey, Kontzky, Alkan aîné et Schneitzheffer.

2. Concours exceptionnellement brillant : sur six concurrents, trois premiers prix furent décernés : 1er Franck à l'unanimité du jury ; 2e H. Duver-

« grand prix d'honneur » a fait sensation. Tu pourras y donner leçon à cinq francs l'heure. C'est toujours autant d'assuré. J'ai aussi fait passer un avis dans les journaux pour annoncer que tu ouvrais sous peu deux cours séparés de piano pour hommes et pour dames, d'une durée de neuf mois. Chaque cours comprendra cinq élèves et chaque élève aura deux leçons par semaine, l'une pour déchiffrer et l'autre pour analyser et transposer. Il faut te dépêtrer. Voilà près de trois ans que tu n'as rien gagné ; il est temps que tu m'aides. Du train dont on va, nous aurons tôt mangé nos derniers sous. Je me sacrifie. A entendre tes maîtres, il faudrait patienter. Ils t'entretiennent de je ne sais quel vague espoir. Veulent-ils que tu meures de faim avec des opéras qu'on te refusera, des symphonies qu'on ne jouera pas ? Regarde Chopin faire fureur avec ses *Valses* et ses *Mazurkas*, et Liszt, avec ses *Fantaisies* et ses *Études transcendantes* ! Quelle merveille !

— Je ne suis ni Liszt ni Chopin, père, se contentait de répondre humblement César.

— Si je t'écoutais, tu ferais de la musique pour toi seul. Il faut toujours que je te pousse dans les bras du public !

Poursuivant son dessein, Nicolas Franck organisa coup sur coup deux concerts, l'un dans les salons d'Érard et l'autre, Salle Chantereine.

La presse souligna ces heureux débuts. On lit dans un compte rendu de ces auditions : « M. César-Auguste Franck, jeune artiste doué d'une heureuse organisation, nourrie et développée par des études sérieuses, a déjà su recueillir maints succès partout où il s'est fait entendre... Ce n'est pas un élève timide qui s'essaie sous la sauvegarde d'un âge peu avancé, c'est un pianiste sûr de lui-même, au jeu nettement accentué et plein d'assurance. Nous l'avons entendu dans la *Fantaisie* de Thalberg sur les motifs de « Don Juan » et dans un grand *Trio pour piano, violon et violoncelle* qui nous promet un compositeur distingué...

« Les deux frères se sont produits aussi dans un *Duo* sur le thème de « Guillaume Tell ». Le jeune violoniste, âgé de douze ans, a un jeu pur, facile et rempli d'expérience. Aussi les

bravos s'adressaient-ils autant à son habileté qu'à sa gentillesse. »

César et Joseph, les deux frères, quoique toujours élèves du Conservatoire, se produisent en public. Le père, manager, récolte les deniers.

En constatant les progrès rapides de César avec Reicha, on est surpris qu'il lui ait fallu trois ans pour passer de l'accessit au premier prix de fugue. Ici commencent déjà, dans le temple de l'art, les intrigues dont il subira les contre-coups toute sa vie.

Franck est un cœur de flamme, un sensible qui, par contrainte, apprit à refréner ses élans. Il se soumettait sans plainte au despotisme paternel, sachant qu'en son être intérieur existait une « cella » inaccessible. Il lui arrivait, quand il suivait sa nature, d'avoir des fantaisies inattendues, comme celle de transporter sa lecture à vue une tierce plus bas. Dès ses débuts, il enfreint l'esprit du Conservatoire et il le transgressera toute sa vie.

Il n'y a qu'un homme qui ait respecté son tempérament, capté sa confiance : Reicha. En face des universelles connaissances de ce maître, il avait compris tout ce qu'il lui restait à apprendre. Avec lui, il l'eût fait, fervemment. Aujourd'hui, dans la classe de Leborne, et dans celle de Henri Berton, où il a été admis le 5 octobre 1838 comme élève en composition lyrique, il ne trouve que froid et scolaire enseignement. Reicha lui avait fait entrevoir les beautés de la fugue libre, de la grande fugue telle que la pratiquait Bach. Rue Bergère, où l'on ignorait Bach, la fugue se réduisait à un exercice « alla Cherubini » sec, soumis à des périodicités tonales hermé-

tiquement réglées. Devant ses confrères, Reicha était hérésiarque : aux « tons voisins », n'allait-il pas jusqu'à permettre des tons inusités ?

Auprès de Zimmermann, de Cherubini, de ceux qu'on appelait les « Abencérages », — en souvenir d'une œuvre du directeur qui fit un four à l'Opéra-Comique, — tous les partisans de Reicha, de « la Bohême », comme disaient les adversaires, devenaient suspects. L'antipathie entre professeurs qui se manifestait dans les couloirs du Conservatoire par des « regards obliques » n'était pas loin d'avoir sa répercussion sur les élèves : et César Franck était disciple de Reicha[1].

Si le *Traité d'harmonie* de Catel qui, pendant quarante ans, fut la bible musicale des classes de composition, est toujours décrété manuel officiel, c'est celui de Reicha que par bonheur suit Leborne, son professeur de contrepoint et de fugue.

Puisque les documents sont là, jetons un coup d'œil sur ses cahiers d'examens et de concours du Conservatoire. Voici une fugue vocale à quatre parties, du 12 décembre 1837 ; nous voyons que le sujet est de Berton ; en voici une autre à huit parties, à deux chœurs, à cinq sujets renversables, dont le principal a été fourni par Leborne ; et voici, daté du 2 juillet, le travail de son premier concours, qui lui vaudra son troisième prix à l'unanimité. Ces fugues accusent déjà des licences que le jeune compositeur croit de son devoir et de son droit d'expliquer : « Si j'ai fait des quintes cachées, tantôt entre les parties intermédiaires et tantôt entre une de celles-ci et une des extrêmes, c'est pour avoir les accords complets », écrit-il sur un passage de sa fugue du premier examen.

Dès 1839 les sujets sont de sa composition, mais il craint que ses maîtres ne saisissent et n'admettent pas toutes ses audaces. « Le passage est un peu hasardé, avoue-t-il, mais j'ai cru pouvoir l'employer pour ne pas dénaturer le caractère chromatique du sujet et afin de le continuer deux notes de plus dans la strette. » Et plus loin : « J'ai attaqué la consonance parfaite par un mouvement direct entre les deux parties extrêmes afin de pouvoir conserver le sujet en entier

1. *César Franck*, par Maurice EMMANUEL. Laurens, éditeur, Paris.

dessous la réponse ». On le voit, Franck, déjà, doit se défendre contre la mainmise des « conservatoriens ».

A chacun des concours, lors des exercices contrapuntiques, il faut compter avec Cherubini, qui n'admet que la fugue à l'italienne. On comprend qu'entre les deux camps qui composent le jury, le travail du concurrent soit ardu et différemment apprécié.

En 1839, lors de son épreuve de fugue, alors que le temps dont disposaient les concurrents n'était guère écoulé, et que tous continuaient à s'échiner, César Franck remit très tôt ses feuilles et s'en alla. Non seulement ses condisciples restèrent stupéfaits, mais son père, en le voyant rentrer si tôt, l'apostropha :

— Pourquoi es-tu ici quand tous sont encore en loge ?

— J'ai fini, père.

— Tu n'auras pas donné à ton travail tout le soin souhaitable. Tu oublies qu'il s'agit de ton avenir ?

Et César de répondre :

— Je crois, père, que j'ai bien travaillé.

Obéissance, modestie, confiance : tout cela se devine dans ces quelques mots.

On lui octroya un second prix.

L'année suivante, le dimanche 19 juillet 1840, il obtient son premier prix à l'unanimité pour une fugue vocale à quatre parties et à trois sujets, « alla Capella », pour soprano, contralto, ténor et basse. Le motif principal, d'une réelle difficulté, quoique fort insignifiant, avait été fourni par Cherubini. César ajouta à ce thème deux sujets d'une allure autrement lyrique. Ce fut un jeu pour lui. Tout en se rappelant le même travail fait avec Reicha, ce jeune homme de dix-huit ans eut cette fois la sagesse de rester dans le cadre classique et de satisfaire tous les membres du jury. Un regard sur cette composition suffit pour juger de la facilité avec laquelle elle fut réalisée. On y retrouve l'écriture soignée, nette, fine et légère qui fait reconnaître, entre toutes, les premières œuvres du compositeur.

Cette fugue, conservée à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, reste non seulement un manuscrit original, mais un

modèle souvent consulté par ceux qui se préparent aux épreuves de composition musicale.

César en était satisfait puisqu'il la recopia et la dédia à Mlle Félicité Desmousseaux, à l'heure divine de ses fiançailles !

Le 7 octobre 1840, Franck est admis dans la classe de François Benoist, premier organiste de la Chapelle du Roi. Suit-il les suggestions de son père ? Probable. Est-ce pour ajouter une corde à son arc et suppléer le piano, le cas échéant ? Il est connu, introduit dans le monde catholique. Les organistes attachés aux collégiales jouissent d'heureuses prébendes. Des amis ont pu persuader Nicolas Franck des avantages d'un tel emploi.

César se laissa convaincre tout de suite. Les orgues ! elles répondaient à son tempérament ; c'étaient elles qui avaient bercé ses premiers rêves lorsque, tout petit, il assistait à la grand'messe, en l'église Sainte-Croix, à Liége. Que de fois, s'étant retourné vers le jubé, d'où sortaient ces sons mystérieux, il avait senti la main de sa mère le ramener face à l'autel. Au feu des cierges, à l'encens qui monte, au silence qui plane, au chant du prêtre, l'orgue mêlait sa voix qui embaumait le cœur. Il se souvenait d'avoir assisté à la messe dans la vieille église Saint-Denis où son professeur, le père Duguet, était organiste. Il l'avait vu jouer sans musique, longtemps, pendant que tout le monde se taisait et que le curé élevait les mains à l'autel. Il était rentré ébloui et s'était mis à étudier avec d'autant plus d'ardeur que celui qui avait joué là-haut était son maître de solfège.

Maintenant il se trouvait devant cet instrument dont il

étudiait les jeux, les claviers. L'orgue nécessitait un excellent touché du pédalier, un emploi heureux des registres, bref, toute une technique dont il fut bientôt maître. Fin d'année, il se présentait au concours. Franck eut cette particularité, sans la chercher, de provoquer des incidents. Celui-ci est aussi resté mémorable.

On sait qu'à l'examen le concurrent de la classe d'orgue est soumis à quatre épreuves : accompagnement d'un plain-chant donné ; exécution d'une pièce d'orgue avec pédales ; improvisation d'un morceau libre en forme de sonate ; improvisation d'une fugue.

Ayant satisfait aux deux premières, César se cale devant le clavier et improvise avec succès sur le thème donné.

Ordinairement, le professeur qui fournit le thème du morceau libre donne aussi celui de la fugue. Au moment d'entreprendre celle-ci, dans les quelques secondes de réflexion qui précèdent la mise en jeux, Franck, par une faculté d'intuition qui ne peut exister que chez un contrepuntiste né, constate que le thème de sa première improvisation et celui de la fugue peuvent parfaitement s'allier. Et le voilà parti dans une de ces combinaisons sonores dépassant de beaucoup en longueur et en complexités ce qu'on attendait. Son maître reste émerveillé de ses trouvailles. Personne, pas même l'auteur des thèmes, n'avait songé que pareille alliance pût se présenter. Tour de force que cette somptueuse polyphonie ! Par malheur, elle ne fut pas du goût du jury qui se trouva dérouté.

Cherubini, malade, avait dû passer la présidence à un professeur. S'il avait été là, nul doute que ce musicien, si puriste qu'il fût, se serait rendu compte du travail extraordinaire de l'élève. Ces messieurs avaient déjà écarté Franck, lorsque Benoist intervint, leur reprocha leur injustice et leur expliqua... Revenant sur leur décision, ils n'osèrent toutefois décerner un premier prix à ce gêneur qui bouleversait toutes les habitudes.

« J'avoue que j'avais été très heureux dans la combinaison des deux sujets, disait Franck, en racontant l'histoire à Vincent d'Indy, aussi m'ont-ils octroyé... un second prix d'orgue ! »

Il n'en disait pas davantage.

Ses études sont terminées. Il n'a plus qu'un dernier grade à conquérir : le « Prix de Rome ». On peut encore, sans être du Conservatoire, participer au concours de l'Institut ; il suffit de réussir les deux épreuves préliminaires. Une condition est toutefois indispensable : être Français. Tout le monde est d'accord pour déclarer, sans conteste, que le prix échoirait à César, mais on le croit étranger, on ignore qu'il est Français; lui-même ne le sait, puisque son père, à dessein, lui a caché sa naturalisation ! Il n'entend pas que son fils se présente à cette joute. Le prix de Rome est affaire d'école, de professorat, de composition et il veut que son garçon soit virtuose. César en sait assez pour écrire des Variations sur un air du *Pré aux Clercs* ou un Duo à quatre mains sur le *God save the King* !

Le jeune pianiste se rend compte qu'il n'a rien du côté éblouissant, tout en dehors, des virtuoses ; que sa technique n'est pas hautement transcendante, que cette musique en feu d'artifice, faite pour étonner et passer comme un météore, n'est pas la sienne. Maintenant qu'il a presque vingt ans, il ne peut plus paraître en enfant prodige.

Le père, têtu, s'obstine. César semble parfois fléchir lorsqu'il écrit des fantaisies pianistiques qu'il désapprouve : c'est sa manière de ne pas se mettre en révolte directe avec l'autorité paternelle. Il se contente d'opposer, tant qu'il peut, à la soif de gloire et à la cupidité d'un père, une fausse inertie. Il préfère, à cette vie toute extérieure pour laquelle il ne se sent pas né, le poids des leçons qui lui incombent. Au moins, aux heures de loisirs, peut-il satisfaire sur la portée les désirs de son moi profond. Il y a là une source à laquelle il se désaltère. Son cœur n'est point vide et cette figure fermée qui est sienne ne révèle pas sa vie intérieure. Laissez-lui une feuille de papier de musique, un crayon, la solitude, et voilà qu'il esquisse le thème d'un trio en fa dièze mineur. Une âme éclôt, lyrique, qui se découvre et éprouve de la joie à s'écouter. Ce jeune homme qui se tait a quelque chose à dire. Son cœur est plein d'exaltation. Ses notations déjà diézées sont comme le graphique révélateur d'une écriture aux lignes ascendantes, riche d'aspirations.

Naissent ainsi tour à tour les trois trios concertants pour piano, violon et violoncelle, en fa dièze, en si bémol et en si qui constituent officiellement l'opus I de son œuvre.

Nicolas Franck les entend. C'est le soir, on est réuni dans la pièce d'études. César s'est assis au piano, son frère Joseph a pris son violon ; Émile Riguaut, un ami commun du Conservatoire, a sorti le violoncelle de sa housse et dans le silence ces artistes exécutent le second des trios, celui en si bémol intitulé modestement *Trio de salon.* Quelques amis de la maison assistent à l'audition. La mère est heureuse et ose à peine le montrer. Entre eux, les jeunes musiciens parlent du Prix de Rome et des chances que César aurait... ; mais le père coupe net :

— Mon fils, nous allons dédier ta première œuvre. Prends ta plume et écris : « A Sa Majesté Léopold Ier, roi des Belges. César-Auguste Franck. » Ajoute : « de Liége. » Ainsi tu rappelleras au Souverain ton origine belge.

NICOLAS FRANCK veut que son fils figure parmi les virtuoses-compositeurs. Comme si Paris n'en regorgeait pas !

Entre 1840 et 1845, c'est positivement une invasion de génies. Il n'y a pas moins de trente et une salles dans la Ville-Lumière et elles suffisent à peine à tout ce peuple d'artistes. Les auditions s'y donnent en matinées et en soirées ; elles réunissent les plus grandes vedettes de l'art lyrique et instrumental. Un artiste pouvait être seul « bénéficiaire » d'un concert, mais il devait se produire en compagnie de ses pairs. Il fallait qu'un pianiste s'adjoignît des chanteurs ou des instrumentistes ; qu'un violoniste invitât par exemple une cantatrice, un flûtiste. Personne ne dérogeait à cette mode et Liszt fut pris à partie pour avoir enfreint la règle. Heureusement qu'il y avait toujours, pour voisiner avec ce Bonaparte du clavier, une reine du chant : Mme Viardot-Garcia ou Sophie Loëwe. Et en même temps que ce doux lion imbattable, s'entendait Thalberg, émouvant rival ; Dreyschock, terrible concurrent ; Chopin, poète du clavier ; Doehler, main brillante ; Kalkbrenner, Wolff, Heller, Henselt, Mendelssohn, Lipinski, Moschelès, Goborne, Rosenheim, Fontana, rien que des pianistes en renom, presque tous compositeurs, jouant, publiant leurs œuvres, se disputant les faveurs du public, assiégeant les salles, mettant la critique aux abois, suscitant des clans, divisant aristocratie et bourgeoisie, se volant l'un

à l'autre les palmes et les couronnes. Effectivement, une effervescence inouïe règne ; il semble n'y en avoir que pour ces rois du piano, du violon ou de la voix. Les plus grands, qui font escale dans les capitales du monde, reviennent chaque année saluer le public parisien qui les consacra. Autour de cette pléiade d'étoiles de première grandeur, des groupes de satellites se meuvent : instrumentistes marquants, quoique de deuxième ordre ; enfants prodiges de l'archet ou du clavier, envahissant les scènes de Paris. Quand en 1841 on voit à un jour de distance, se produire, Chopin, Doelher, Liszt et César Franck, on sent qu'il y a entre les trois premiers et le quatrième un abîme. Franck a beau s'appeler César-Auguste, noms d'empereurs que la critique souligne avec un peu d'ironie, il ne peut entrer en ligne avec ces virtuoses. On ne le lui envoie pas dire : « Ce jeune homme a du talent, mais c'est un talent mécanique. Il parcourt le clavier, il va, il va, il va toujours. C'est net, pur, sec. Il sait et ne sait pas. La mélodie ou la difficulté ne dérange jamais le sourire qui semble stéréotypé sur sa figure. Eh ! que diable, nous voulons, nous, auditeurs blasés, qu'un artiste soit impressionné, malheureux même de ses sensations. S'il n'a point en lui un stryge dévorant, s'il n'est point pantelant sous un dieu qui le pousse, l'oppresse et lui souffle des choses divines qu'il jette à ceux qui l'écoutent, ce n'est que l'automate de Vaucanson ou celui de Maelzel... Thalberg aussi est calme en jouant du piano, mais c'est comme l'Oreste de Gluck qui parle du doux sommeil quand les serpents lui déchirent le cœur ! »

M. Henri Blanchard qui écrivîtes ce « papier » à la suite d'un concert où l'on entendit les Trios de César, puis l'auteur dans un Solo de piano et des mélodies de Schubert transcrites par Liszt, ce jeune pianiste de dix-neuf ans n'a pas demandé qu'on l'appelât César-Auguste et n'a nulle envie de ravir le sceptre aux maîtres. Il est le jouet d'un père orgueilleux qui, lors des concerts de ses fils — car les deux frères se produisent ensemble — se démène et parle haut, à tel point que, impatient d'entendre auprès de vous M. Franck père parler d'un ton trop élevé, vous avez raconté qu'un auditeur s'était écrié : « Ce diable de jeune homme fait tant de bruit sur son piano

qu'il m'empêche d'entendre ce que dit Monsieur ! » « Nous sommes convaincus, ajoutez-vous, que l'amour paternel de M. César-Auguste Franck père, son amour pour l'art musical et en particulier pour le piano, professé par son fils, seront plus blessés de cette apostrophe que son amour-propre d'orateur n'en sera flatté. »

Mais, M. Nicolas Franck ne bronche pas pour si peu ! Toutes les occasions lui sont bonnes pour « produire » ses fils. Voici César dans les salons de Pape, donnant une matinée musicale au profit des pauvres de la paroisse de Saint-Vincent de Paul. Votre confrère loue la bonne action de M. Franck qui, malgré l'ambition de ses noms « a rendu la belle musique d'Hummel et de Beethoven avec autant de modestie que d'onction. C'est un moyen de conquérir le ciel et les éloges ».

Il semble que César Franck, sous la direction de son père, serve à ce moment les intérêts d'un facteur de piano renommé. S'il y a lutte entre exécutants, il y a aussi rivalité entre fabricants d'instruments. Soufleto, Griegelstein, Plautade, Boisselot, Rosselin, Wolfel : autant de marques qui se disputent les as. Chopin servait Pleyel ; Liszt, Bechtein ; Doehler, Érard ; Franck, Pape. Le Pape sur lequel il joue est un des plus beaux instruments du moment. Il a cette particularité de posséder un clavier avec huit octaves. Du grave à l'aigu, il reste brillant, d'une grande égalité, avec des sons aériens, purs, suaves, d'une rare harmonie. Il faut croire que survint entre César, empereur romain, et Pape, son souverain pontife, une rupture d'accord, car en juin 1843 c'est sur un Érard que Franck se produit, c'est-à-dire sur la marque classée première parmi les vingt-six pianos à queue soumis au jury au fameux concours de l'Exposition de 1839.

Les programmes portent maintenant en vedette : « César-Auguste Franck, pianiste de Liége ». Le jeune homme se fait entendre dans les *Airs russes* et la *Dona de Lago* de Thalberg ; le *Morceau de salon* de Weber ; les *Mélodies* de Schubert transcrites par Liszt ; la Première fantaisie sur *Gulistan* et la *Fantaisie sur deux airs polonais* de Delayrac, tandis que son frère joue la *Fantaisie-Caprice* de Vieuxtemps qui vient de se dresser devant les Parisiens comme le lion du violon.

Quelle musique et quel pauvre public ! Il n'y a pas à l'heure présente un compositeur — ou si peu — qui songe à la musique pure. Tant l'opéra triomphe, tous les virtuoses-compositeurs, de Liszt à Heller, accommodent à la sauce pianistique les passages les plus connus des œuvres de Donizetti, de Meyerbeer, de Rossini, de Weber, de Cherubini. Tous les compositeurs de théâtre ont leurs œuvres transposées du lyrique dans l'instrumental : *Adélaïde* de Beethoven ; *La Favorite, Les Huguenots, La Juive, La Reine de Chypre, La Guitarrero*, sont arrangés au goût douteux du jour.

A l'exemple de Liszt, mais avec moins de brio, Franck compose sur ces airs des variations éblouissantes, des fantaisies et de brillants impromptus. Il faut, coûte que coûte, plaire au public, exécuter à l'instrument des tours de souplesse dorsale et digitale étonnants, foudroyants, extraordinaires. C'est la crise romantique dans ce qu'elle a de délirant et d'échevelé, qui montre le titan de l'instrument, la tête rejetée en arrière sous le poids de l'inspiration, la crinière ébouriffée et les mains accrochées comme des pinces de crabe au piano croulant.

Dieu ! que vous êtes loin de ces héros des touches, jeune César ! Votre père se trompe du tout au tout et on le lui dit : « Si ce jeune artiste, bon compositeur et habile pianiste, manque de ce je ne sais quoi qui entraîne, de cette individualité dont nous venons de parler, ce n'est pas sa faute, et toutes les critiques possibles ne la lui donneront pas. » La note exacte est donc formulée ; la critique sait, dès maintenant, que César Franck ne sera jamais virtuose : « Il professe » le piano avec succès, écrivent-ils ; il exécute comme il « professe » ; il joue de son instrument en « professeur habile ».

Il n'y a que M. Franck père qui s'obstine à croire que son fils est un virtuose.

— J'ai mon idée, dit-il. Nous irons en Belgique ; je demanderai audience au roi des Belges ; tu lui joueras tes *Trios* : Nicolas Franck avait de ces inspirations subites.

Il prépara donc une tournée de concerts dans le Nord de la France, à Cambrai, à Valenciennes et dans les principales villes de Belgique, sans compter Aix-la-Chapelle.

Puis, il part avec sa troupe.

QUAND Nicolas Franck avait un projet, dût-il importuner son monde, il fallait que chacun s'employât à le servir. Arrivé à Bruxelles le 29 juin 1843, chez des Frings, parents de sa femme, ceux-ci durent lui chercher logement.

Cette fois, ce père barnum, après avoir engagé un premier prix de violoncelle du Conservatoire, forma — avec son fils Joseph, le jeune violoniste, et César — le trio d'artistes qu'il désirait présenter à Sa Majesté le roi des Belges. Les Franck, on s'en souvient, avaient déjà été reçus au château de Laeken. Léopold Ier ne pouvait que répéter son geste envers un artiste « belge » qui s'était aussi brillamment distingué au Conservatoire de Paris et qui venait humblement le prier d'accepter la dédicace de ses « Trois premiers trios ».

Le souverain, qui n'avait rien d'un mélomane, et croyait être au courant du mouvement musical pour avoir entendu le *Carnaval Romain* de Berlioz et les ternes pages des trios d'Onslow, dut être quelque peu surpris des hardiesses de ce jeune garçon. Mais l'audace, pas plus en art qu'ailleurs, ne doit déconcerter un roi. Il consentit très volontiers à accorder au jeune compositeur son parrainage.

Deux jours après l'audition, on remettait à l'auteur, au nom de Sa Majesté, une lettre de remerciement et un écrin renfermant une médaille d'or à l'effigie du souverain. Au

revers, cette inscription : « Donné par le roi à César-Auguste Franck, de Liége ».

Après cette audience, dont il parla, Nicolas Franck espérait que son fils jouerait dans les salons de la noblesse et de l'aristocratie bruxelloise. César dédie même des œuvrettes à la princesse de Ligne. Le concert Franck à la Grande Harmonie, le mardi 5 août, malgré la chaleur, amène la grande foule. Le cadet joue avec brio la *Fantaisie-Caprice* de Vieuxtemps, mais les Trios n'ont pas les succès que le père en attend.

— Vous mangerez des briques ! leur dit-il, lorsque, hargneux, il déverse sa bile. J'en ai assez de vos trios ! Le public s'en moque ! Des fantaisies, des caprices, des variations, des divertissements, des soli, à la bonne heure !

Quand son père était en colère, César n'osait répondre. Il l'écoutait, la gorge serrée.

— Toi, tu as des doigts, une main large, exceptionnelle, comme Weber, et tu n'en fais rien ! lui criait ce terrible père.

« Songe à Liszt : il a trente ans, revient de Hongrie, où les magnats lui ont remis un sabre d'honneur ; il a traversé l'Allemagne, où la Cour l'entoura d'hommages. Que joue-t-il ? des rhapsodies, des fantaisies sur *Robert le Diable*, la *Marche* de Rakoczy, le *Conzertstück* de Weber. Il soulève les salles, est porté en triomphe. Il vient ici. Tous les journaux en parlent, publient son portrait. C'est à peine si j'ai pu avoir deux places pour son concert : tout est retenu. Va le réentendre, ce sera une bonne leçon, et demande-lui... ce qu'il pense de tes trios ! acheva-t-il d'un ton de reproche.

— J'irai, père, affirma César.

Heureux d'approcher cet artiste qu'il aime pour l'avoir admiré dans ses *Études d'exécution transcendante* et sa *Fantasia quasi una sonata,* il sent tout d'un coup l'amertume s'envoler de son cœur.

Il le verra, moins pour prendre exemple sur le pianiste, qui peut tout se permettre, qui transfigure et magnifie tout sous ses doigts prestigieux — il est si grand ! — que pour recueillir l'avis du musicien, du compositeur, avec qui, plus étroitement, il communie.

L'heureux amant de la comtesse d'Agoult le reçoit dans son

appartement, à l'hôtel où il est de passage. Franck lui soumet ses premiers essais. Et le célèbre virtuose, avec l'intelligence et l'âme généreuse qu'on lui connaît, a tôt fait de se rendre compte, comme pour Schumann et Mendelssohn, de la valeur du jeune Franck.

— Croyez, lui assure-t-il, en terminant l'entretien, que vos œuvres m'intéressent sincèrement, surtout le finale du troisième trio, il forme à lui seul une entité. Si vous le repreniez comme thème fondamental d'un nouveau trio, je le jouerais volontiers.

César, ému, ne savait comment remercier. Il venait de recevoir le plus beau des encouragements. Ce n'était pas vraisemblablement ce que son père espérait. En son for intérieur, celui-ci était flatté du jugement de Liszt, mais il était navré de voir cet hommage entraîner son fils dans une voie qu'il condamnait. Il ne put empêcher César de refaire un nouveau finale au troisième trio ni de refondre dans un quatrième le thème que Liszt affectionnait. Ces trios, sur la recommandation du maître, allaient être publiés par l'éditeur Schuberth, de Leipzig.

Dès qu'ils parurent, ce fut une source de profits que le père sut exploiter. Il réunit les noms et adresses de centaines de musiciens, fit des démarches pressantes auprès des uns et des autres pour placer les trois *Trios concertants*, vendus 12 francs. Il réunit 173 souscripteurs. Parmi eux : Liszt, Auber, Adam, Donizetti, Halévy, Chopin, Ambroise Thomas, Onslow, Meyerbeer... A ces précieuses signatures, se mêlent les noms de Joséphine Demousseaux, du baron James de Rothschild et de la comtesse Résia d'Indy.

César était bien plus inquiet de l'appréciation de ses pairs que du nombre d'exemplaires de trios écoulés. Liszt écrit « qu'ils sont fort remarquables et très supérieurs à d'autres ouvrages du même genre publiés en ces dernières années » ; Mendelssohn assure qu'il admire l'écriture de ces ouvrages, qu'il voudrait les entendre.

Les musiciens semblaient reconnaître les mérites de l'œuvre, mais le public, à l'audition, ne partagea pas cet avis. Des critiques, comme Maurice Bourges, s'effrayèrent de l'âpreté et de la brusquerie de certaines dissonances, de la recherche « du bizarre, du sinistre, du sauvage ».

Décidément, le temps n'est plus à la musique pure. On a l'air de ne pas la comprendre. Les séances de musique de chambre sont rares. De temps à autre, le Quatuor Fesca joue Haydn ou Mozart, rarement Beethoven, qui n'est pas encore acclimaté. Comment Franck pourrait-il réussir ? L'ère est à la musique dramatique et aux morceaux de virtuosité pour pianistes et violonistes acrobates.

— L'expérience a assez duré ! s'écrie le père, qui ignore tout de l'art, mais qui a le sens des réalités, qui sait comment souffle le vent. Tu feras cette musique-là où tu voudras, mon garçon, mais plus chez moi. Dorénavant, je surveillerai tes papiers et flanquerai au feu tout ce qui ne sera pas de mon goût.

Le fils se taisait et pourtant toutes les forces exaltantes grondaient, se révoltaient contre cette censure de sa pensée. Il a dû suivre son père en Belgique. Cette vie de bête à concerts vers laquelle on l'oriente le décourage et l'exaspère. Il pense à sa mère qui subit les bourrades de cet homme obstiné, voulant tout régir, ordonner suivant son inflexible loi. « Si vous n'obéissez pas, c'est votre mère qui en pâtira ! » ose s'écrier ce tyran.

César prononce tout bas le saint nom de « maman » : tout se calme en son cœur. Il obéit à une vertu plus haute, plus digne : « Tu honoreras ton père et ta mère », est-il écrit sur les tables d'airain. Et le jeune homme de vingt et un ans se courbe une nouvelle fois, humblement, jusqu'à terre ; il demande que Dieu lui donne la force de toujours obéir et celle qu'il faut, plus grande, pour écrire et dédier une pâle *Eglogue* à Mme la baronne de Chabannes, un *Duo* à quatre mains à Mlles Anna et Emmeline Straton, ou *Souvenir d'Aix-la-Chapelle* à Mlle Cécile Lachambre.

Lors de ses inspections dans les papiers à portées qui traînent dans le casier à musique, le père relève ces mots au crayon :

— Mon étoile me sera-t-elle favorable ?

. . . .

— Courage ! Espoir !

Il froisse les papiers et fronce les sourcils.

« MONSIEUR CÉSAR FRANCK, retour de voyage, reprendra ses leçons particulières et ses cours en novembre prochain : Piano — Harmonie théorique et pratique — Contrepoint et Fugue — On peut se faire inscrire et consulter le programme, rue Laffitte, 43, au domicile de M. C. Franck. » Voilà ce qu'on pouvait lire, chaque année, à la rentrée d'octobre, dans les « Petites Nouvelles » des gazettes musicales.

Depuis plus de quatre ans, César exerce le professorat. Il enseigne au collège Vaugirard ; il donne des leçons particulières ; les mardis et jeudis, il s'occupe de groupes de jeunes gens et de jeunes filles qui viennent étudier chez lui, et chaque semaine, les mercredis, dans sa maison, il organise des matinées musicales sur invitation. Les élèves, les amis y participent. M. Nicolas-Joseph Franck ne se fait pas faute de solliciter la presse et ne manque pas, lors de ces séances, d'accabler les journaux de ses communiqués : « M. Franck père qui tient assez, peut-être un peu trop, à ce qu'on constate la bonne musique de MM. ses fils, nous prie de le dire à la France, à l'Europe ».

On sait donc que, dès le début de 1845, au 15 de la rue de La Bruyère, à Montmartre, près de Notre-Dame-de-Lorette, dans une de ces maisons de rapport aux pierres de France patinées et salies, M. Franck père faisait se produire ses fils.

La plupart du temps, le programme comprenait les œuvres nouvelles de César. Les comptes rendus nous révèlent ainsi bon nombre de pièces qui ne figurent pas aujourd'hui au catalogue général de ses œuvres. Le jeune auteur y exécuta plusieurs des compositions exigées par son père ou réclamées par la mode du jour et qu'il renia par la suite. Son frère, qui avait quitté le Conservatoire et poursuivi son instruction sous sa direction, se faisait valoir comme pianiste et violoniste. Des artistes à la conquête de Paris se joignaient à eux : César Franck avait le bon esprit de ne point se laisser dominer par ces petites jalousies assez communes entre gens de même carrière. On put entendre à ses côtés : Schad, pianiste helvétien ; Rudolf Willems, pianiste et compositeur danois. Pour l'exécution des trios, des quatuors ou des quintettes, le violoncelliste Rignault, l'altiste Chêne, apportaient leur collaboration. Des chanteurs, femmes, hommes, faisaient une diversion dans la partie concertante : tantôt, c'est Mathilde de Kagner ou la basse Tagliafico ; tantôt Mme Blanche Feyteau ou Zélia de Garandé. On y joue Beethoven, Mendelssohn, Hummel, et les compositeurs nouveaux : Chevillard et Pixis. On s'accorde toujours à reconnaître le savoir remarquable de C. Franck, mais on ne crie pas au génie ; on loue également le cadet qui a vingt ans, des qualités de violoniste, mais qui manque de son ; on lui voudrait l'archet mieux à la corde.

Ces « mais » ont le don d'exacerber M. Franck père, qui prend à partie les critiques.

— Ce sont des ignares, des envieux, qui font semblant de s'y connaître et de qui on ne pourrait obtenir une gamme bien faite !

« Les relations des critiques avec les musiciens qui courent la carrière de la célébrité ne sont pas faciles, semble lui répondre l'un d'eux. Dites donc à la plupart des violonistes et des pianistes courus, choyés, fêtés, qu'ils ont joué avec élégance ; que s'ils n'ont pas l'inspiration et la verve, ils ont la grâce et la facilité, ils se diront et trouveront toujours moyen de se faire dire par leurs amis qu'ils ont la magnificence, l'ampleur, le grandiose ; et, faisant fi des petites qualités que vous leur

avez reconnues, ils ajoutent qu'on pourrait parfaitement se passer de journalistes, de critiques, qu'ils nomment des envieux. Parlez-nous de M. Franck père, du fils et du Saint... non, du plus jeune de ses fils ! ils ont le sentiment, l'instinct de la publicité et par conséquent de la célébrité... d'une certaine sorte. Ils ressemblent à ces auteurs qui publient un livre et qui pensent que ce qui peut arriver de plus malheureux à leur ouvrage, c'est qu'on n'en parle point, préférant être attaqués, critiqués, moqués, que de passer inaperçus, de mourir d'obscurité. C'est logique. Nous dirons donc que M. Franck fils possède, avec un talent d'exécution sur le piano, l'aplomb d'un compositeur de lieux communs jouant en mesure, mais connaissant peu celle de la patience d'un auditoire français, qui, malgré sa politesse proverbiale, déserte devant l'incommensurable longueur des trios et autres œuvres musicales de M. César-Auguste Franck. Nous ajouterons que la manière naïve avec laquelle le jeune Joseph Franck joue du violon et l'admiration non moins naïve de M. Franck père pour ses enfants, a quelque chose de primitif et de patriarcal qui empêche la critique d'aller plus loin, et de se faire sentir trop lourdement à M. Franck, de Liége[1]. »

— Les salauds ! s'écria M. Franck père en lisant cet article. S'ils mettent encore les pieds ici, je leur casserai les reins avec cette canne. Et il montrait un nerf de bœuf pourvu d'une pomme de plomb qu'il faisait claquer sur la table.

— Calme-toi, Nicolas, hasardait la mère.

— Toi, retourne à ta cuisine... Des saltimbanques qui n'ont pas le courage de signer de leur nom...

— Mais, père, insinuait César... ne les invite plus.

— Si, mais... qu'ils viennent !

« Au bout de quelques jours, nous recevons, de ces artistes matamores, une invitation pour assister, chez eux, à une séance musicale, et, malgré les conseils qui nous furent donnés par plusieurs personnes extra-prudentes de n'y point aller, nous nous rendîmes à cette invitation... Effectivement,

1. *Revue et Gazette musicale*, n° du 6 avril 1845. Article signé : The Rover of concerts.



Portrait de Joseph-Nicolas Franck, père de César Franck, inédit.

en arrivant chez nos adversaires, nous fûmes accueillis au mieux, et n'eûmes à subir que trois poignées de mains humides d'eau bénite de cour, accompagnées de compliments et de remerciements. Eh ! mon Dieu ! il ne faut que s'entendre[1] ! »

La critique ne garda pas rancune. Elle applaudit, ce soir même, les élèves de M. Franck, principalement : « Mlle Delamorinière, qui a fort bien exécuté une fantaisie de Kalkbrenner sur l'*Elisir d'amore* ; Mlle Cordier, qui a fort bien joué l'*Andante* de Thalberg, et Mlle Félicité Desmousseaux qui a exécuté brillamment une ballade de son maître. »

— Je savais, ne cessait de répéter M. Franck père, qu'ils viendraient à résipiscence.

Tout n'était pas perdu !

1. *Revue et Gazette musicale*, n° du 18 mai 1845. Article signé : Henri BLANCHARD.

MESSIEURS les critiques avaient reproché à César de ne pas porter en lui de stryge dévorant. Ils se trompaient. Il en a un qu'il cache et qui le ronge : la composition. Les morceaux de concert ne lui suffisent pas, il lui faut une nourriture plus substantielle. Aussi, sans qu'on le soupçonne, il offre à son vautour le meilleur de lui-même : une églogue biblique en trois parties.

L'idée lui en est venue en 1843, à l'époque où Gounod, qu'il voyait assez souvent, était maître de chapelle et suivait des cours de théologie. Deux livres se rencontraient alors sur sa table de travail : la *Critique de la Raison pure*, de Kant, dont Reicha lui avait parlé, et la Bible. La culture de Franck, plus que modeste, ne lui permet pas de suivre le philosophe allemand dans tous ses détours de pensée ; mais il comprend qu'il confirme l'existence de Dieu, l'immortalité de l'âme, la conscience morale, que l'homme réalise le souverain bien en aspirant à un idéal de sainteté. Kant parle à l'homme ; la Bible à sa foi.

— Relis, dans l'Ancien Testament, le Livre de Ruth, lui disait Gounod, on pourrait en tirer un bel oratorio.

Quelqu'un, un jour, voulut bien s'en charger. Il s'appelait Guillemin. Il n'avait rien d'un poète. Il mit en vers secs ce que les prophètes avaient écrit en prose scandée.

Il est certain que C. Franck dut voir au delà de ces pâles paroles. Ces strophes sans vie gardaient à travers la poésie

biblique de telles résonances en son cœur qu'elles suffirent pour l'inspirer. Il y travailla au cours de 1844. Une maladie grave, nécessitant une longue convalescence, l'ayant tenu pendant près de deux mois au lit, toute l'année se passa sans qu'il pût le terminer. A ses moments de répit, il notait quelque air de son œuvre. Il put l'achever en 1845. Peut-être avait-il alors plus d'aspirations à exprimer : il s'était épris d'une jeune élève, Mlle Félicité Desmousseaux, qu'il comblait volontiers de toutes les vertus. Elle dut lui apparaître, dans son amour idéalisé, sous les traits de Ruth disant à son maître : « Je ne suis plus pour toi une étrangère ! »

Des airs et des trios vocaux de Ruth avaient déjà été chantés au cours des auditions données à son domicile en 1845.

Ce n'est que le 1er novembre de cette même année, dans la salle Érard, que l'œuvre fut exécutée. Le cercle des invités était restreint, mais de marque. Érard avait rassemblé chez lui toutes les hautes personnalités parisiennes. Il avait annoncé une révélation. Dans la salle, on ne rencontrait que compositeurs et artistes : Meyerbeer, Halévy, Spontini, Adam, Liszt, Heller, Moschelès, Pixis, Alkan...

Spontini, un peu dur d'oreille, installé au premier rang, se faisait un pavillon de la main pour mieux entendre.

Meyerbeer parlait à Halévy : « Ce jeune homme ne manque pas de talent, il emploie brillamment l'harmonie. Peut-être sa phrase manque-t-elle un peu de tenue. »

— Connaissez-vous, Maître, ajoutait Halévy, Mlle Mondutaigny, cette jeune et belle personne qui tient le rôle de Ruth ?

— Non, elle a de la voix, mais elle chante avec une expression outrée que je n'aime pas. Elle devra pratiquer une méthode plus rationnelle sinon sa carrière de cantatrice sera compromise. Par contre, M. Obin a chanté d'une manière pure et remarquable le récit de Booz.

— C'est une basse de l'Académie royale de musique, assura l'auteur de *La Juive* : il vient d'y chanter le rôle du juge dans *Dieu et la Bayadère...*

— Heureux choix...

L'audition se poursuivait. A la seconde partie, le *Chœur des moissonneurs* fit sensation. On eut l'impression que de

telles phrases jamais n'avaient été entendues. Franck, ce musicien « scientifique », s'exprimait ici dans un style mélodique naturel, chantant. Dans le *Récitatif et duo* entre Ruth et Booz, surtout, les phrases sortaient avec une douceur prenante. Quiconque, à ce moment, eût pu pressentir la personnalité de Franck, l'eût discernée dans ces pages : sa phrase musicale, dans cette églogue biblique, n'était que l'élargissement de celle du *Solo de piano* de 1841 qu'il avait — et c'est une des rares fois — reprise dans cette œuvre.

Après l'audition, alors qu'on complimentait le jeune auteur, Liszt prit à part le peintre Ary Scheffer :

— Mon cher, nous devons faire jour et place à ce jeune homme. Je sais que son oratorio n'est pas sans rappeler en maints endroits ou Méhul, ou Berlioz, ou Meyerbeer. On y retrouve *La Juive*, *Le Désert* et même la *Marche de Pèlerins de Harold ;* on est toujours, à vingt-quatre ans, le fils de quelqu'un. Je connais déjà ses trios, je vous assure que parmi les jeunes gens qui suent sang et eau pour arriver à coucher quelques idées sur un méchant papier à musique, je n'en connais pas trois en France qui le vaillent. Mais il ne suffit pas de valoir quelque chose, il faut encore et surtout se faire valoir... et lui aura probablement plus de peine qu'un autre, car il a le tort de s'appeler César-Auguste — on en fait des gorges chaudes — et il ne me paraît guère posséder ce bienheureux entregent qui aide à s'introduire partout. Je ne dirai rien de son père ! C'est peut-être une raison pour que des gens de cœur et d'intelligence lui viennent en aide. Je connais votre bonté et votre pouvoir sur M. de Montalivet. Un mot de vous suffirait pour que Son Excellence accorde à M. Franck la salle du Conservatoire pour exécuter son oratorio dans le courant de cet hiver. Me le promettez-vous ?

— Trop heureux de vous être agréable, mais...

— Quel que soit le résultat de votre démarche, je vous en saurai gré.

C'est ainsi que grâce à la protection de Liszt, César reçut l'autorisation désirée. C'était un âge d'or, celui où les débutants obtenaient gratuitement la salle des concerts pour l'exécution de leurs œuvres !

Les journaux annoncèrent : « Une belle solennité musicale aura lieu le dimanche 4 janvier 1846 dans la grande salle du Conservatoire. M. César Franck fera entendre son églogue biblique intitulée *Ruth*. L'orchestre composé de quatre-vingt-trois instrumentistes sera conduit par M. Tilmant. Les choristes au nombre de soixante-dix seront dirigés par M. Tariot. Les solos, duos et trios seront chantés par Mlle Lavoye (Ruth) ; Mlle Moisson (Noémi) ; Mlle Caut (Orpha) ; M. Herman Léon (Booz) et M. Jourdan (un moissonneur et un israélite). »

Ce fut en effet une belle salle. Tous les Juifs de Paris s'y étaient donné rendez-vous. Les meilleurs chanteurs de l'Opéra-Comique, dont l'art avait le plus de finesse et de distinction, rendirent l'œuvre de façon parfaite.

Meyerbeer était heureux qu'on eût remplacé Mlle Mondutaigny par Mlle Lavoye, dont la pureté de méthode et la distinction vocale firent merveille.

Spontini, qui entendait l'œuvre pour la seconde fois, donnait avec la tête des signes d'approbation.

Dans la salle, des phrases laudatives s'entendaient à l'adresse de l'auteur. On disait dans les couloirs, aux environs de la loge du duc de Montpensier — que d'aucuns prenaient pour l'Empereur à cause de sa moustache, de sa barbiche et du grand cordon qui lui barrait la poitrine et auprès de qui C. Franck venait d'être appelé — que l'œuvre allait être l'objet des magnificences de la cour de France et peut-être bien de M. Acache, l'envoyé de l'Empereur du Maroc.

La presse, dans ses bavardages, était unanime à louer « ce récitatif ferme, plein, que ne dépare aucune forme banale, et la noblesse de cette musique. »

Le 20 mars, on rendit dans les salons d'Érard des « Fragments de *Ruth* » qui produisirent un excellent effet. On tenait pour certain que cette composition entière serait exécutée au Théâtre Italien dans les premiers jours de juin.

C'était un de ces triomphes qui inaugurent les grandes destinées : « le jeune homme de vingt-quatre ans, la veille inconnu, devenait en une soirée l'émule et l'égal des maîtres, l'avenir et la gloire étaient à lui. »

Ruth ne fut repris ni à la Cour ni aux Italiens. On n'en repar-

lera que dans un quart de siècle ! quand Franck le recomposera. Dans son désir de perfection, avec la vision du recul et l'expérience acquise, il voudra faire disparaître de *Ruth* tout ce qui n'est pas du Franck pur. Il remaniera plus de la grosse moitié de la partition, changera les thèmes, les développements. Il se contentera seulement pour le *Récitatif et duo* de le transposer en ré.

Vincent d'Indy s'étonnait que le même critique, qui avait affirmé en 1846 : « M. César Franck est naïf, et cette simplicité l'a, avouons-le, assez bien servi dans la composition de *Ruth* » ait pu écrire le 24 septembre 1871, vingt-cinq ans après : « C'est une révélation ! Cette partition peut être hardiment qualifiée de chef-d'œuvre. »

Ce nouveau jugement s'explique puisque l'ouvrage avait été complètement refondu. Dès 1860, Hans de Bülow — qui protégeait Franck et avait joué avec grand succès son premier trio en fa dièze mineur à Berlin — lui demandant la partition de *Ruth* pour la faire exécuter, l'auteur lui avait répondu : « Cet ouvrage a besoin d'être un peu revu. Je le retoucherai cet été. » Il ne fut au point qu'en 1871, lorsque l'éditeur parisien Hartmann le grava.

Mais que s'était-il donc passé après le succès de 1846 pour que l'étoile, cessant de briller, retombât aussitôt dans l'ombre ?

PARMI les jeunes filles qui suivaient, rue La Bruyère, les leçons de César Franck, Mlle Félicité Desmousseaux brillait plus par son talent que par sa beauté : elle n'avait guère pour elle que ses vingt-deux printemps. Pas bête. Plutôt petite. Sa mère, Mme Desmousseaux, actrice au Français — de son nom de jeune fille : Françoise-Joséphine-Anselme Baptiste — était issue d'une famille d'artistes, originaire de Rouen, où de père en fils on faisait du théâtre. Les Baptiste étaient connus sur toutes les scènes de France. Le père, Baptiste aîné, sociétaire de la Comédie-Française, était professeur au Conservatoire de Paris où sa fille fit ses études. Elle débuta comme soubrette, mais son physique était trop sévère. Elle s'accommoda mieux des rôles de confidentes ; puis, après son mariage, de ceux de suivantes. « Duègne idéale », elle tint l'emploi jusqu'en 1852. Elle avait épousé en 1818 le fils d'un marchand drapier qui, après des études de droit, s'était trouvé la vocation d'acteur. Il s'appelait Félicité Saillot, dit Desmousseaux. Son entrée au théâtre, en 1812, fit sensation. On l'annonçait comme un rival de Talma. Il était très beau. Lorsqu'il devint sociétaire, il épousa Mlle Joséphine Baptiste, espérant ainsi aplanir tout obstacle à sa carrière, car le beau-père était très puissant dans la maison de Molière. A partir de ce moment, il joue les pères nobles et les tyrans. On dit que « dans sa bouche, les alexandrins ont vingt-quatre pieds ! » Alors que sa

femme continuait à jouer la Pernelle de *Tartuffe*, où elle était imbattable, lui, dès 1840, s'était retiré de la scène et donnait, 57, faubourg Montmartre, leçon à ceux qui aspiraient à la carrière théâtrale. C'était, en plus, un administrateur et un juriste remarquable que ce Desmousseaux, qui sauva plus d'une fois la Comédie-Française du désastre financier.

M. Franck père, qui prenait des renseignements sur les élèves de son fils, avait vu d'un mauvais œil l'entrée de Mlle Desmousseaux au cours. Elle était fille de comédiens ; pour lui, cela suffisait. Ce n'est pas qu'il eût reproche à lui faire : intelligente, appliquée, douée de sens musical, elle se distinguait d'entre toutes les élèves ; mais César s'y intéressait trop. Il lui dédiait ses œuvres et lui enseignait la composition. Pas de séance où elle ne se produisît au piano, et César affectionnait pour elle les morceaux à quatre mains.

Il s'était mis d'ailleurs à composer des mélodies, et celles-ci n'étaient pas sans rapport avec son état d'âme. Confier l'émoi de son cœur ! A qui ? si ce n'est au papier. Il laisse couler les accents graves et les belles nuances de sa nostalgie dans *Souvenance*. Le manuscrit daté du 18 mai 1846 porte les mots : « Petit souvenir à Mlle Félicité Desmousseaux. » Quand il le fit graver, son père le contraignit à dédier cette mélodie à Pauline Viardot, la petite pianiste de Bruxelles, qui était devenue cantatrice célèbre. Il écrit *Ninon* pour le docteur Féréol, qui l'a soigné. *Le Sylphe* qu'il dédie à Mme Claire Brissaud dévoile dans une note schubertienne toute une joie intérieure. Dans *Robin Gray*, il traduit le drame poignant de la femme qui sous la pression de ses parents, se parjure. César affectionnait cette mélodie, véritable paraphrase de sa situation, car il aime Mlle Desmousseaux et jamais les siens n'admettront cette idylle. C'est à Félicité qu'il pense lorsqu'il met en musique ces vers de Méry :

J'entendais sa voix si touchante...
Elle disait : « Aimons, l'amour est une fête
Où le cœur enivré chante un hymne sans fin ;
De sombres vérités si notre vie est faite,
Endormons-nous dans ce rêve divin...

Et pareil à Wagner composant *Le Rêve* en songeant à son élève Mathilde Wesendonck, César écrit la mélodie *Aimer* dans un même esprit d'amour et d'idéalisme. On y rencontre le chromatisme de l'auteur de *Tristan*, mais on y trouve déjà la phrase de Franck, celle qui annonce de loin l'œuvre des *Béatitudes*.

Un jour qu'après les cours, Félicité avait demandé à son jeune professeur de lui jouer ses dernières mélodies, César s'était mis au piano, accompagnant de ses harmoniques mouvantes les phrases qu'il chantonnait. Félicité, conquise par l'atmosphère, entraînée par l'ivresse exaltante de la musique, tout en suivant les paroles par-dessus l'épaule de César, s'était mise aussi à chanter :

Tout est faux dans les biens que cette terre envie,
L'amour est venu du ciel pour nous charmer ;
Être seul, c'est la mort ; être deux, c'est la vie,
Aimons pour vivre et vivons pour aimer.

— Très bien, Mademoiselle, vous chantez cela avec conviction, dit M. Franck père, interrompant ce duo d'amour. Vous en savez assez ; il ne sera plus nécessaire, je suppose, que vous assistiez aux leçons de mon fils.

— Père ! s'écria César.

Une rougeur était montée au visage de la jeune fille qui sortit sans mot dire.

— Tais-toi. Elle est plus intelligente que toi. Tu ne vois rien.

— Mais...

— Assez ! te dis-je. Je te connais. Si je n'y mettais bon ordre, elle te prendrait comme oison. Seulement, je suis là. Je ne t'ai pas élevé pour que la première venue te tourne la tête. Paie à tes parents ce que tu leur dois !

César s'était ressaisi. L'heure était venue de montrer qu'il n'était plus un enfant. A vingt-quatre ans, on est homme, on a le droit de disposer de soi. Il respecte ses parents. Il ne leur a jamais désobéi. Depuis sa prime jeunesse, il a travaillé uniquement pour eux au point de compromettre sa santé. Il

souffre de cet assujettissement. Alors que son père fait des dettes, qu'il va jusqu'à toucher lui-même, dans les institutions où son fils donne cours, les mensualités dues, ce dernier doit lui verser intégralement le fruit de ses leçons et rester la poche vide.

M. et Mme Desmousseaux qui admirent César tant pour son caractère que pour son talent, indignés de la conduite d'un tel père, encouragent le fils dans son mouvement de résistance et d'émancipation. César ose enfin parler :

— Père, vous avez voulu que je sois musicien ; je le suis. Autant que je l'ai pu, j'ai essayé de me conformer à vos désirs. Vous voudriez que je sois virtuose. Je n'en ai ni le talent ni le goût. Exécuter en public ces machines à effet qui n'ont rien à voir avec la musique qui chante en moi, ne flatte point mon ambition. Je ferai tout pour vous être utile, mais...

— Que veux-tu dire ?

— Mon cœur aussi a des droits.

— Ah ! et tu crois, mon garçon, que je vais te suivre dans tes sottises ! Cette fille ne remettra plus les pieds ici, tu m'entends ? Dans ma famille, il n'y a pas d'enfants de saltimbanques !

Le mot avait blessé outrageusement César.

— C'est une fille honnête, père !

— Fille de comédiens ! on sait ce que ça vaut ! Jamais ! tu entends ! Et si tu veux la retrouver, sors d'ici ! Tiens ! prends tes paperasses et va tenter ta chance ailleurs !

Dans sa colère, il lança vers le piano les copies de la partition de *Ruth* et sortit en claquant les portes.

César, seul, les feuillets épars autour de lui, fixait la mélodie restée au pupitre.

Cette vie n'était plus possible...

Le lendemain, d'accord avec sa mère, pendant que ses parents étaient en promenade, il quitta le logis paternel.

Aimer !

MIEUX vaut rompre puisqu'il le faut.

Il s'en va, n'emportant rien, mais laissant l'engagement de payer les dettes de son père s'élevant à 11.000 francs, dont il n'a pas le premier sou. L'affreux père Franck, fainéant exploiteur de ses enfants, invective contre son fils tout en empochant l'écrit. Il ne lui restitue ni livres ni musiques, pas même le piano à queue qui lui avait été donné par la maison Érard à l'occasion de son « Prix d'honneur. »

César est venu s'installer dans une chambre, rue Blanche, non loin des Desmousseaux. Il fait part à la famille des sentiments qu'il témoigne à Mlle Desmousseaux et ne demande que la grande joie de l'épouser. Il a des titres ; il est connu ; cependant, pour vivre, il n'aura que le fruit de son travail, et pour l'instant, après s'être séparé des siens, sa situation est précaire. Admettra-t-on dans les pensionnats où il professe la liberté qu'il vient de prendre ? Ne taxera-t-on pas son acte de manquement de respect, d'insubordination à l'autorité paternelle ? Ses élèves, à la rentrée d'octobre, reviendront-ils auprès de lui ou continueront-ils à travailler avec son frère, son moniteur, rue La Bruyère ? Il a gagné la possibilité d'agir selon ses aspirations, tout en assumant la tâche de se suffire et, bientôt, de pourvoir aux besoins d'une famille.

Les temps sont troubles. L'aristocratie ne se sent plus en sécurité. Des poussées démocratiques déclenchent ci et là des insurrections. L'heure est loin d'être favorable aux affaires qui trouvent leur clientèle dans la classe riche. César, qui toute sa vie vivra en marge des événements, a choisi ces années difficiles pour fonder un foyer. Il vient d'obtenir l'emploi d'organiste à l'église de Notre-Dame-de-Lorette. L'abbé Dorcel, vicaire de la paroisse, qui s'est intéressé à lui et connaît la famille Desmousseaux, essaie de rendre possible ce mariage. Il le désire d'autant plus que les Franck sont aussi de sa paroisse et que Joseph vient de donner à la salle Pleyel, cette fois sans son frère, un concert au profit de ses pauvres de l'Association de Saint-Vincent de Paul. Il tente maintes démarches auprès des parents de César. La mère se laisserait fléchir ; mais le père, têtu, ne veut rien entendre. Dans sa famille, voir entrer une fille d'acteurs ? Jamais ! Le brave abbé a beau dire que les Desmousseaux sont d'honnêtes gens, qu'ils assistent aux offices, rien n'y fait : M. Franck père, plus que jamais, refuse son consentement. Jusqu'à ce jour, il n'a cessé d'envoyer à son fils de fréquentes lettres où il le menace de catastrophes terribles ! « Souvenez-vous, lui écrit-il, de M. de Praslin[1] ! »

César se voit dans l'obligation de lui faire les sommations d'usage. A la troisième, l'irascible père donna son consentement, disant que, « puisque ses protestations n'avaient servi de rien, il voyait la preuve que la Sainte Vierge et les Saints permettaient ce mariage. »

L'abbé Dorcel allait enfin bénir l'union de César et de Félicité.

Pendant la semaine qui précéda le mariage, personne ne prenait au sérieux la fermentation populaire. On s'attendait à quelque émeute sans importance et non au bouleversement politique qui se préparait. Le père Desmousseaux, lui-même, si facile à alarmer, assistait avec une parfaite quiétude aux leçons de danse que l'on donnait chaque soir au futur mari

1. M. de Praslin avait été empoisonné par sa femme et ce procès venait d'être jugé.

pour qu'il figurât honorablement à la soirée, après le dîner de famille d'une vingtaine de couverts. Les amis du jeune Paul Desmousseaux, Benjamin Boutet de Monvel, Félix Féréol, Adrien de Courcelle, Léon Battu se joignaient à Félicité, à Claire Brissaud, à Louise et à Juliette Nourrit pour ces ébats chorégraphiques où, haut sur jambes et un peu guindé, celui qu'on appelait « l'oracle de ces dames » s'efforçait de réussir des entrechats sans trop de maladresse. Ah ! le bonheur de serrer dans ses bras cette jeune fille qui s'escrimait au piano, du matin au soir, afin de contenter son exigeant et charmant professeur ! Le reproche d'une fausse note, un geste nerveux du seigneur et maître, la mettaient invariablement en larmes : « Voilà ma naïade lacrymale qui joue ses grandes eaux », disait M. Desmousseaux quand il surprenait sa fille pleurant.

Mais, à l'encontre de toute attente, les événements se précipitèrent. Louis-Philippe, devenu de plus en plus impopulaire, avait, avec Guizot, refusé toutes les améliorations politiques réclamées par les démocrates. Il venait, par ordonnance royale, d'interdire le banquet du 24 février projeté par les réformistes qui réclamaient le suffrage universel et, secrètement, la république.

Dès lors, brusquement, le peuple occupa la rue, les pavés furent arrachés, les charrettes arrêtées, les tonneaux hissés des caves, les matelas jetés des fenêtres. Pêle-mêle, on entassait tout, sans souci véritable de protection, barrant seulement les passages aux endroits névralgiques où séditieux et gardes municipaux pouvaient en venir aux mains.

C'est ainsi que le jour même où éclate la révolution, le 22 février, le couple se marie. Paris offre de ces spectacles : en pleine émeute, des quartiers paisibles, des gens qui travaillent, d'autres qui s'épousent ; la mort et l'héroïsme voisinent avec le rire et la gouaille, et ce ne fut pas, pour les insurgés, la moins plaisante histoire de la journée, celle où, près de la Trinité, ils prêtèrent main-forte à César et à Félicité pour escalader la barricade !

Une forme blanche, à côté d'une ombre plus noire, se détacha dans la sombre clarté de l'église de Notre-Dame de

Lorette, avec ses nefs à colonnes ioniques et ses lampadaires entre les piliers. Quoique riche, dans sa lumière grise, tout paraît pauvre. Sur l'autel sans éclat, des cierges jettent de froides taches de feu. Le brave abbé Dorcel y vint unir les jeunes époux. Et pendant que le vieil orgue essayait une envolée, que le couple quittait le parvis, des cris d'émeutiers s'entendaient qui réclamaient l'abdication du roi.

Quelqu'un apostropha le nouveau marié :

— Êtes-vous républicain ?

— Assurément, fit-il, républicain, je le suis. Mais je ne veux pas l'être trop !

Pensait-il à sa musique ?

La noce fut fort troublée par les nouvelles inquiétantes qui arrivèrent à partir de cinq heures du soir. D'abord ce fut le général baron Anselme, cousin des Desmousseaux, qui envoya son ordonnance exprimer ses regrets. Il ne pourrait assister au banquet. Il avait dû faire partie de l'escorte de Louis-Philippe quittant les Tuileries. Puis, pendant toute la soirée, des exprès vinrent excuser telle ou telle famille : l'une arrêtée par la peur ; l'autre, forcée de rebrousser chemin, la voiture ayant failli grossir les barricades.

Pourtant on ne croyait ni à des mutineries ni à des tentatives d'émeutes. On en riait presque et on dansa quand même.

Les jeunes époux partirent cependant de bonne heure pour arriver sans encombre à leur petit appartement de la rue Blanche. Le lendemain, les choses devinrent sérieuses : on apprit la fuite du roi. Les nouveaux mariés durent franchir quelques barricades avant d'arriver chez les parents Desmousseaux. Aussi ne voulut-on pas les laisser repartir et l'on resta ensemble toute la nuit, écoutant dépaver la rue et s'attendant à voir envahir le balcon par les insurgés pour tirer de là sur la troupe.

— Au moins, si nous devons mourir, soupirait Desmousseaux, nous mourrons ensemble.

Il se voyait déjà guillotiné avec tout son monde !

Madame Desmousseaux est toujours sociétaire au Français ; M. Desmousseaux, lui, est à la retraite. Pour vivre, Franck donne des leçons. Il a abandonné le titre de pianiste virtuose. De grandes mains, qui couvrent une douzième sans difficulté, lui donnent des avantages à l'instrument ; on lui reconnaît « un jeu profond, à la fois clair et pathétique, exempt de mièvrerie et d'emphase » ; mais il n'a ni le goût ni la nature des artistes qui veulent briller sur l'estrade. Il y a toujours du comédien et de l'acrobate chez le virtuose-compositeur, surtout tel qu'on l'entendait alors. Cette faculté de s'extérioriser avec brio lui manque : son âme a trop de pudeur.

Son esprit, plutôt mystique, se complaît au sérieux des oratorios. *Ruth*, jusqu'à présent, reste l'œuvre qui lui a donné le plus de joie, qui a satisfait ses aspirations d'artiste. Où l'a-t-elle conduit ? De belles promesses au moment de son exécution, qui sont tombées à l'eau. Elle a servi à le faire sacrer compositeur par ses confrères et par la critique. Hormis cet avantage d'ordre moral, peu d'encouragement de la part du public et aucune aide matérielle.

La musique de chambre manque d'auditeurs et les grands concerts que dirige Habeneck ont assez de mal à imposer Beethoven, Hændel, Haydn et Mozart. Risque-t-on la *Damnation de Faust* de Berlioz, que c'est un désastre. La musique de

théâtre seule est reine ; elle envahit même le jubé où l'on entend pendant les offices des thèmes de *Robert le Diable* traités à l'orgue. Il ne fallut rien de moins qu'une bulle du pape pour proscrire de l'église cette musique plus que profane.

La scène, avec ses décors, ses feux de herses, ses artistes et son orchestre, en cette moitié du XIXe siècle, était le palladium des musiciens. Ère des Rossini, Donizetti, Auber, Meyerbeer ; ère de *Guillaume Tell*, des *Huguenots*, de la *Favorite*, du *Bal masqué*, et demain, des *Noces de Jeannette*, du *Postillon de Longjumeau*, de *Mignon*, puis de *Faust*. Pas un musicien, digne de ce nom, pas un prix de Rome qui ne tentât de l'opéra ou de l'opérette. Le théâtre s'imposait aux compositeurs comme le seul tremplin qui pût, du premier coup, pourvu qu'il fût de maître, les lancer parmi les étoiles. Quiconque espérait tirer de son art, hors ces temples, gloire et argent, n'était de son temps, ni, probablement, musicien.

César n'était pas aveuglé au point de nier l'évidence. Il n'en voulait pour preuve que l'à quoi bon qui le hantait lorsque, parcourant ses cartons, il revoyait *Ce qu'on entend sur la Montagne*, symphonie qui datait de 1846 et qu'il n'achevait pas.

Le soir, au foyer, sous la lampe, la journée terminée, ils discutent de leur époque. M. et Mme Desmousseaux, gens de théâtre, ne sont pas adversaires d'une certaine mise en scène.

— L'art pur, très bien, admirable, disait M. Desmousseaux ; c'est comme un acteur qui, tous les soirs, se saignerait le cœur, pour de vrai, devant son public : il n'irait pas longtemps.

César aurait pu lui répondre qu'il l'avait ménagé sous un jeu trop savant, mais il savait où voulait en venir son beau-père qui admettait les concessions au public et eût vu, avec plaisir, son gendre se lancer dans des tournois musicaux et hasarder quelques tentatives dans la musique dramatique.

— Si j'avais votre talent... insinuait-il.

Au fond, Franck, flottant, ne savait de quel côté s'orienter. Ses goûts personnels cadraient peu avec ceux de son entourage et de son siècle. Une question de conscience le tira de ces hésitations. La vie pour l'instant est assez dure et un enfant vient de naître, un fils, qui a nom Georges-César, et qui, près de sa mère, chante ses premiers accords.



César Franck à 24 ans, inédit.

César lit : « Un concours est ouvert entre musiciens pour la composition d'un chant national. » Nous sommes en septembre 1848. Il décide d'y participer. Le poème est imposé : paroles de Bernard Delfosse, colonel ! On y parle des trois exilés : de Napoléon Ier, de son fils, le duc de Reichstadt, et du prince Louis-Napoléon. Il écrit avec intention cette œuvre dans le style de l'époque, style garde national, voire pompier. La chance ne le favorisa pas. Il ne fut pas lauréat. Toutefois son *Chant national* fut édité et même, s'il faut en croire Pierre de Bréville, reçut, chez un second éditeur, les honneurs d'un nouveau tirage.

Les poètes disent : « Ne forçons point notre talent, nous ne ferions rien avec grâce. » « Les plus beaux chants viennent du cœur. » Il a suffi que la mère, Mme Félicité Franck, fût là, près du berceau de son fils, pour que César se mît au piano et que tout naturellement lui revînt à l'esprit cette poésie de *L'Ange et l'Enfant* de Reboul, qu'il avait mise en musique en 1846 et dont le manuscrit avait été anéanti par le père Franck lors d'une scène de colère.

Un ange au radieux visage
Penché sur le bord d'un berceau...

— Rejoue, disait Mme Franck. Oui, c'est bien cette phrase que tu avais écrite. Continue. Les autres, tu te les rappelles ?

Charmant enfant qui me ressemble
. . . .
Viens, nous serons heureux ensemble.

C'est merveilleux ! La voilà toute réécrite cette mélodie que tu avais oubliée.

Et secouant ses blanches ailes
L'ange, à ces mots, prit son essor
Vers les demeures éternelles
Pauvre mère, ton fils est mort !

— Non, César ! pas le dernier vers ! tu me fais peur !

— Mais, ma chère femme, tu es une mère heureuse : vois, ton fils dort.

UNE dizaine d'années vont s'écouler pendant lesquelles, dans le monde musical, le nom de César Franck ne sera presque plus prononcé. Il faudra une messe nuptiale à Notre-Dame de Lorette, celle, par exemple, du mariage de la fille de M. Elwart, professeur d'harmonie au Conservatoire, pour avoir l'occasion de lire dans les journaux : « M. Franck a tenu l'orgue avec son talent d'artiste hors ligne. »

A ce moment, César se contentera de sa tâche quotidienne d'organiste et de professeur ; vivra de la vie de famille ; s'intéressera quelque peu aux événements de France ; verra naître et mourir plusieurs de ses enfants et s'occupera, durant « le temps qu'il réserve à la pensée », de quelque ouvrage qu'il a sur le métier.

Des temps nouveaux s'annoncent pour le pays : c'est Louis-Napoléon, élu président de la République ; le coup d'État du 2 décembre 1851 ; les plébiscites ; l'Empire ; l'absolutisme ; les guerres à l'extérieur.

Après son premier fils, naîtra en 1849 Marie-Josèphe-Geneviève, qui ne vivra pas un an. M. Desmousseaux s'éteindra en 1854, âgé de soixante-dix ans ; un troisième fils, Paul, verra le jour en 1856 et mourra en 1859 ; Mme Desmousseaux descendra dans la tombe en 1857 : autant de malheurs familiaux qui atteindront dans ses forces vives un foyer qui ne demandait qu'à répandre sa claire lueur.

Nul heureux hasard ne surgira pour tirer de l'ombre ce musicien laborieux, qui est, avant tout, l'homme du devoir. Il le remplit comme une œuvre pie. Et la satisfaction d'avoir obéi à sa conscience suffit à lui donner cette sérénité qui ne connaît ni l'envie ni l'impatience. Si quelque dieu autre qu'Apollon l'habitait, il est possible qu'il aurait de ces sursauts, de ces colères, de ces crises soudaines qui troublent la vie tumultueuse des génies. S'il doit atteindre à la gloire, ce sera sans heurts. Une modestie naturelle l'éloigne de cet orgueil obstiné qui met toute sa vie un Berlioz en révolte. Parce qu'il fut grand, il nous est permis d'écrire aujourd'hui que, pour s'imposer, son talent n'avait qu'à attendre. Il suffit de connaître le tempérament de Franck pour se convaincre qu'il ne sera jamais un compositeur lyrique, non pas qu'il manque d'envolée ni même de pathétique, au contraire, mais sa musique expressive, abstraite, n'a que faire des conventions de la scène ni des effets dramatiques extérieurs sur lesquels se bâtit l'opéra.

Richault, l'éditeur de Franck, fut peu perspicace lorsqu'il crut que César pourrait, sur les paroles d'Émile Deschamps et de E. Pacini, mises une première fois en musique par Niedermeyer, rebâtir *Stradella*, cette œuvre qui, en 1836, avait subi, tout comme *Marie Stuart* du même auteur, un échec à l'Opéra. Il aurait voulu que Franck rendît de la valeur à une partition qu'il avait gravée. Le thème du Napolitain Stradella s'enfuyant avec l'amante de son bienfaiteur et succombant sous le poignard vengeur, ne manquait pas de péripéties dramatiques. Flotow, avec le même sujet, avait donné en 1844, au théâtre de Hambourg, une partition fort goûtée.

Passion, audace, défi : l'âme d'un Cellini, artiste et spadassin, était seule capable de traduire la vie amoureuse et haletante d'un Stradella. Inachevée, l'œuvre de Franck resta sous forme d'airs, de duos, de trios, de chœurs avec accompagnement de piano. Il y est fait mention seulement de quelques indications quant aux instruments à employer éventuellement à l'orchestre.

Cette partition n'a pas plus d'importance que le *Valet de Ferme* qui lui succéda.

Qui niera sa bonne volonté ? Une œuvre abandonnée, il s'en impose une autre. Vincent d'Indy a raconté l'histoire de cet opéra-comique dont le sujet — irlandais et non hollandais — avait été fourni par Alphonse Royer et Gustave Vaes, auteurs des livrets de la *Favorite*, de la *Jérusalem délivrée* et de *Lucie de Lammermoor*. Le canevas n'était ni plus ni moins mauvais que ceux livrés à cette époque aux compositeurs. Il portait une estampille digne de crédit. Ces messieurs exigèrent le gros prix que Franck paya, assuré qu'il était de l'expérience de ces librettistes. Cette fois, le zèle l'anime. Sa journée faite, il est tout à son *Valet de Ferme* dont la note réaliste contraste avec celle, romantique, de *Stradella*. Sera-t-il plus heureux ? Les trois actes commencés en décembre 1851 sont terminés dès le début de 1853. « C'est un opéra de genre, de courte dimension comme *Fidelio* et *Freischutz*. Il peut se jouer avec ballet. L'ouvrage se distribue entre cinq personnages et n'exige aucune dépense », dira, en rappelant l'œuvre, un directeur de théâtre.

En un an, Franck a écrit les chants, l'accompagnement de piano et l'instrumentation. Il y a passé des jours, il y a passé des nuits. C'est à cette époque qu'il avait pris l'habitude de se lever régulièrement à cinq heures et demie et de consacrer quelques heures de ses matinées et de ses soirées « à travailler pour lui. »

Le *Valet de Ferme* achevé, fit-il les démarches pour le sortir de son carton ? On sait qu'il était destiné au théâtre lyrique d'Adam, qui fit faillite. La nomination d'Alphonse Royer à la direction de l'Opéra apparut une occasion inespérée. Hélas ! Royer, directeur, prétendit que le règlement lui interdisait de faire jouer dans sa maison une œuvre dont il était l'un des auteurs. Faut-il voir là déjà de l'ostracisme ? ou convenir que cette volumineuse partition, reléguée dans un tiroir, ne valait pas « la peine d'être gravée » ?

— Oui, confessait Franck à la fin de sa vie, à l'un de ses élèves, en retirant d'entre ses manuscrits celui dont nous parlons, j'ai eu jadis l'idée d'écrire un opéra... que voilà... *Le Valet de Ferme* !... J'en ai été bien puni. C'est très mauvais et à ne pas publier.

Les malheurs successifs et ce travail l'avaient plongé dans un état de fatigue tel qu'il lui fut impossible, un long temps, en dehors des obligations de son métier, de se livrer à quelque travail d'esprit que ce fût : lecture ou création. Franck, grand travailleur, fut atteint d'un de ces surmenages qui le jeta sur le flanc. Le médecin lui conseilla de se ménager, de prendre plus de repos, de s'évader autant que possible à la campagne. A la fin de 1852, avec sa famille, il quitta Paris pour Besançon où il séjourna chez les Brissaud, parents de sa femme. Puis, pendant les vacances, il partit seul, sac au dos, pèlerin sur les routes de Suisse, allant, sur la montagne, humer l'air des alpages.

Ce fut l'un des rares déplacements de cet homme destiné par son père à une vie errante et qui resta rivé toute son existence au pavé de Paris. Les rares voyages qu'il fit à Anvers et à Bordeaux apparaissent pareils à de hauts faits dans la chaîne de ses jours méthodiques.

César parti, son frère Joseph ne possédait que peu de titres pour continuer l'enseignement de la maison Franck. Aussi, le père, qui le tenait toujours sous sa férule, bien qu'il eût vingt-quatre ans, le renvoya au Conservatoire. Le 17 novembre 1849, Joseph Franck était admis dans la classe d'orgue de Benoist. Il obtenait, en 1850, un second prix à l'instrument et un premier grand prix de contrepoint et de fugue ; en 1852 un premier prix d'orgue. Le voilà organiste à Saint-Thomas d'Aquin.

Nicolas Franck stimule son cadet, gagne-pain précieux. Il souhaiterait qu'il supplantât l'aîné. Alors que César semble inactif, ne se donnant plus en spectacle, l'autre fait preuve d'un labeur visible. Au Conservatoire, il eût occupé ses professeurs toute la journée. Il devient érudit en matière de plain-chant et de musique religieuse. Il suit, par ailleurs, à la lettre, le plan du père : prend l'appui des grands, publie, suscite des controverses dans les journaux, donne des matinées musicales, et rouvre chaque année ses cours au 68, rue de Babylone. Nous le voyons dédier un *Recueil de huit motets* puis un *Concerto* à Sa Majesté Léopold Ier qui lui fait remettre avec une lettre flatteuse, la grande médaille en or à son effigie. En 1857, c'est à Daussoigne-Méhul du Conservatoire de Liége, son ancien directeur, qu'il offre *Vingt-Cinq études mélodiques et progressives pour le piano*, doigtées, graduées avec beaucoup

de soin et que le Comité du Conservatoire de Paris vient d'approuver. Messes à grand orchestre, mélodies, concertos, cantates, manuels de transposition et d'accompagnement de plain-chant, méthodes, traités d'harmonie, classeront Joseph Franck parmi les pédagogues de la musique. Il sera, en son temps, un musicien accompli, d'une culture sérieuse, mais sans génie.

Ce maître de chapelle des Missions étrangères et de Saint-Thomas d'Aquin est, à sa façon, un homme-orchestre. Dans les salons d'Érard, de Pleyel ou de la rue Helder, il se produit comme pianiste, violoniste, organiste, compositeur et s'entoure d'artistes comme Diemer, Altès, Colonne, qui l'aident à se mettre en valeur.

Quand aucune audition ne le porte à l'affiche, les gazettes attirent l'attention sur les œuvres musicales de Joseph Franck, de Liége, ou annoncent que, rentré de voyage, de Belgique, de Prusse, des bords du Rhin, M. Joseph Franck, de Liége, reprendra ses cours de perfectionnement.

De 1850 à 1860, César se laisse oublier; son frère en profite pour faire sonner toutes les cloches à son nom. C'est pourquoi les dictionnaires de littérature musicale fourmillent d'erreurs au sujet des deux frères qu'ils confondent volontiers ; sans compter que d'autres Franck, musiciens aussi, Jules ou Édouard, ont parfois négligé d'inscrire leurs prénoms aux programmes de leurs œuvres pour bénéficier de l'équivoque. Telles messes attribuées à Franck aîné, appartiennent à Joseph, et telles pièces, *Souvenir d'Aix-la-Chapelle, Le Chasseur maudit*, mentionnées parfois au profit du cadet, sont bel et bien du premier.

Le moment est venu pour ces deux frères qui pratiquent le même art, de ne pas être confondus, question talent et clientèle, et pour nous, de rendre à César ce qui appartient à César.

L'ABBÉ DORCEL, qui avait fait de César Franck son organiste à Notre-Dame de Lorette, tint à le garder lorsqu'il fut nommé, en 1853, à la paroisse Saint-Jean-Saint-François, au Marais. L'église, avec son Christ en gloire, ses murs d'or et ses tableaux, venait d'être enrichie de nouvelles orgues, d'un de ces merveilleux instruments dont le réputé facteur de Montpellier, Aristide Cavaillé-Coll, dotait alors les grandes églises de Paris : Saint-Denis, Saint-Jean, Sainte-Clotilde, Saint-Sulpice, la Madeleine.

Pour un artiste, c'est joie de posséder un bon instrument. Un violoniste voit son talent renforcé le jour où il caresse un Amati ou un Stradivarius. Ici, la différence est plus notable encore. Il ne s'agit pas uniquement de sonorité, de puissance ; les claviers, les soufflets, les registres, suivant l'importance et leur distribution, dotent l'orgue d'étonnantes possibilités. C'est en passant d'un de ces instruments à l'autre qu'on peut s'en rendre compte. Pourvu des derniers perfectionnements dans sa machinerie et sa mise en action, le Cavaillé-Coll possède des timbres uniques, notamment des flûtes octaviantes du plus bel effet. Pour un organiste contrapuntiste, qui se livre surtout à des jeux colorés, tel instrument est une merveille. A celui qui le fait chanter, il permet des associations de sonorités personnelles et un langage individuel qui se reflète jusque dans l'écriture. Aussi César Franck, de ses mains

larges, créait-il sur son orgue, sur « son orchestre », comme il l'appelait, des morceaux qui exigeaient des exécutants d'autres tribunes « une grande habileté dans les équivalences de registration ».

Il avait acquis une telle maîtrise qu'il ne se faisait plus à Paris ni dans sa banlieue un baptême d'orgues sans qu'il fût parrain. Lorsqu'en 1854 l'église Saint-Eustache inaugure les siennes, César Franck, à côté de Lemmens, organiste du roi des Belges, fait vibrer ses tuyaux. Il inaugurera le mardi 29 avril 1862 celles de Saint-Étienne-du-Mont avec Widor. Cavaillé-Coll ne voudrait pas livrer une de ses créations sans l'avoir soumise à César. Monseigneur de Carcassonne ne recevra l'instrument destiné à sa cathédrale qu'après que Franck aura mis en relief toutes ses ressources harmoniques en exécutant sur ses claviers « de la musique sévère, fort bien écrite par lui, et de brillantes improvisations ».

Franck, à ce moment, ne trouvait guère la possibilité de s'adonner à la composition. Ses travaux journaliers réclamaient tout son temps, bien qu'il se levât tôt et se couchât tard. Il y avait les offices auxquels il devait tenir l'orgue. Chaque lundi, à la sacristie, il venait consulter le tableau de service. Il lui fallait aussi établir un horaire de ses leçons. Vint une époque où elles étaient si nombreuses qu'il commençait à les donner avant sept heures du matin. Gabriel Pierné prenait la sienne à six heures et un quart : la concierge était à peine éveillée ; les domestiques dormaient encore ; c'était Mme Franck qui venait ouvrir la porte. En donnant sa leçon, Franck buvait son café au lait. Il jouissait à cette heure d'une lucidité d'esprit enviable. Un ou deux élèves encore, puis, vers huit heures, il faisait un « déjeuner à la fourchette », copieux, substantiel : viande et légumes. Félicité veillait à ce que son mari partît l'estomac lesté. Après quoi, il coiffait son haut de forme, accrochait son parapluie au bras, et s'en allait faire sa tournée par tous les coins de Paris. Vers midi, fort de son repas du matin, il se contentait du croissant et du café-crème traditionnels.

Le soir, lorsqu'il n'était pas trop las, il continuait ses travaux. Quelquefois, il sortait, quand ses beaux-parents, à

force d'insistance, l'entraînaient au théâtre. Il s'y rendait pour ne pas désobliger, soit que Mme Desmousseaux s'y produisît dans *Tartuffe* ou Mme Rachel, dans *Andromaque*. Mais Franck était peu sensible à la langue de Molière et de Racine. Au cours de la pièce, il entendait de plus en plus vaguement les vers, s'assoupissait, se réveillait en sursaut sous un éclat tragique, puis retombait dans sa léthargie si délibérément que Félicité ou M. Desmousseaux était obligé de le secouer.

— César, vous dormez !

— Que voulez-vous, disait-il pour s'excuser, je n'y peux rien ; ici, j'ai l'impression de perdre mon temps !

LORSQU'UNE basilique eut remplacé l'église de Saint-Valère, que Sainte-Clotilde, dans sa grille de fer, eut élevé sa châsse nette et lisse, il fallut pourvoir à l'organisation des offices. Une place de maître de chapelle y était vacante, qui serait suivie d'un emploi d'organiste aussitôt que Cavaillé-Coll aurait achevé d'y installer ses nouvelles orgues, un chef-d'œuvre.

Avec son imposant péristyle sous la protection des saints Clotilde et Clovis, avec ses trois nefs et ses deux clochers, Sainte-Clotilde est un temple imposant. Il rayonne, passé la Seine, dans le quartier riche du quai d'Orsay, des ministères et des Invalides. Pour cette raison, la place d'organiste fut courue. Toutes les protections et les intrigues jouèrent lorsqu'il fut question de désigner l'artiste qui, du haut de sa tribune, présiderait aux fêtes liturgiques avec orgues et chœur. La charge de maître de chapelle avait passé inaperçue. Le brave Franck y avait été installé sans coup férir. On lui fit revêtir, sur ordre de M. Hamelin, curé de Sainte-Clotilde, la houppelande de chœur dont les manches le gênaient pour battre la mesure devant ses chantres et ses musiciens. Mais quand il fut question d'y installer l'organiste, l'importance du poste, les revenus casuels et fixes s'y rattachant excitèrent l'envie. Franck y voyait bien plus l'intérêt artistique que les bénéfices. L'emploi, malgré les intrigues, lui fut donné. Il le

conserva plus de trente ans comme l'atteste aujourd'hui, sous le parvis, au-dessus de la porte basse qui conduit à l'orgue, une petite plaque où se lisent ces mots : « César Franck fut l'organiste de cette basilique de 1858 à 1890. »

Cavaillé-Coll, cet ouvrier-poète, venait de doter la nouvelle arche d'un instrument unique. Répondant à l'autel de cuivre et de marbre de l'abside, il avait élevé, à l'entrée de la grande nef, son autel de cierges sonores. L'orgue planait par-dessus le jubé sous une haute ogive, comme si la musique devait venir par ce chemin du ciel. C'est là, entre la voûte étoilée et la terre, que, de son côté, devant ses multiples claviers, officiait César Franck.

D'après ceux qui ont assisté à l'inauguration de ces grandes orgues le 19 décembre 1859, c'était un dimanche d'hiver, le froid sévissait dans toute sa rigueur. Un brouillard s'étendait sur Paris et voilait les grands marronniers devant l'église. On avait allumé les réverbères du grillage et les deux belles lampes ouvragées du parvis. Sur les escaliers de l'église, la gentry se pressait. De nombreuses célébrités musicales, ecclésiastiques, assistaient à ce baptême. C'était une de ces fêtes chrétiennes où l'art a son grand prêtre. Au maître-autel, l'abbé Hamelin, en chasuble d'or, devant les feux des cierges, passait de l'Épître à l'Évangile ; du jubé, des chants, appels d'anges, montaient, puis, comme si l'orchestre invisible du ciel fût descendu sur la terre, les orgues élevèrent leurs voix supraterrestres dans cette forêt de piliers : rosaces, vitraux, voûtes, ogives, vibrèrent des accords prestigieux qui emplissaient les hautes nefs. Là-haut, isolé dans sa loge, tirant ses registres, synchronisant les sons, sous le jeu magique de ses doigts, César Franck entamait le *Prélude* et *Fugue* en mi mineur de Jean-Sébastien Bach.

Il témoignait de quelque audace à s'en prendre au grand Cantor pour parler à l'auditoire. Bach était trop sévère; le public le connaissait peu. Il préférait Lefébure-Wély, au temple de la Madeleine, improvisant sur des thèmes français qui n'avaient de religieux que l'intention. Cette musique avait le don de ramener et de retenir les fidèles ; celle du grand Allemand les faisait déserter, et qui le jouait à l'orgue n'était pas loin d'être

accusé de prétention. La plupart des exécutants, il faut le dire, ne réussissaient que rarement à pénétrer la haute poésie de ce génie. Ils abordaient sa musique sans y voir autre chose que des notes, des difficultés, des traits de haute incommodité, et une régularité de rythme qui menaçait d'ennui, s'ils ne parvenaient, à travers sa trame secrète, à saisir la vie profonde de ce chant polyphonique qui par toutes les portes de l'âme aspire à l'absolu.

Personne plus que Franck n'était à même d'interpréter cette langue complexe et d'en traduire le sens. Il se mouvait à l'aise dans cette forêt sonore, lourde de pensées et d'aspirations. Les chemins de Bach lui étaient familiers ; il déchiffrait son écriture comme la sienne même ; aux premières notes, il devinait l'envol qu'allait prendre la phrase. Par delà cette syntaxe de signes et de symboles, l'âme de Franck, que stimulait celle de Bach, s'exhalait dans un même élan d'amour vers l'Être suprême, but et fin de toute expression.

Seule, l'intuition de ces beautés extra-terrestres pouvait atteindre à ce grand style. Tout ce qu'il a de lancinant, de passionné, de pathétique même, fut exprimé au cours de cette fugue. Les voûtes de Sainte-Clotilde bruissaient de toutes ces harmonies infinies ; elles semblaient faire monter jusqu'au ciel ces auditeurs silencieux qui, agenouillés sur leur prie-Dieu, s'étaient, sans qu'ils en eussent conscience, laissé mener, à travers l'encens, jusqu'à l'entrée du Paradis. A son clavier, Franck venait de les faire communier avec l'âme de Sébastien Bach qui les avait conduits à Dieu.

Quand Son Éminence Monseigneur le Cardinal de Paris quitta l'autel, se tournant un instant vers la loge de César Franck, il dit au curé Hamelin :

— Vous avez là un merveilleux intercesseur, mon fils ; il amènera plus que nous des âmes au Seigneur.

On est étonné que César Franck, profondément croyant, ait écrit si peu de musique liturgique au sens original du mot. La vérité : on n'en écrivait plus. La musique exécutée à l'église n'avait plus rien de commun avec celle des maîtres polyphonistes des siècles passés. Du chant palestrinien et du chant grégorien, qui constituent l'orthodoxie du langage musical chrétien, Franck était peu instruit. S'il arrangea pour les voix, avec accompagnement d'orgue, les chants grégoriens restaurés par le R. P. Lambillotte, il ne fit qu'en effleurer les beautés. Il se contenta, le temps qu'il tint la maîtrise, de composer des motets, des cantiques, des antiennes, des messes, des pièces pour orgue et harmonium, nécessaires aux offices. Que de *O Salutaris*, d'*Ave Maria*, de *Quae est ista* pour les fêtes de la Vierge, de Pâques ou le temps de Carême ne sont que simples bonnes pages dans sa production !

Pour le répertoire courant, le clergé disposait du vieux matériel ; lors des fêtes carillonnées, il comptait, suivant l'usage des XVII[e] et XVIII[e] siècles, sur son maître de chapelle pour rehausser les grandes cérémonies du culte. Ainsi sont nées les deux *Messes* de César Franck : la *Messe solennelle* et la *Messe à trois voix*. Cette seconde, pour soprano, ténor et basse, avec accompagnement d'orgue, de harpe, de violoncelle et de contrebasse, fut exécutée le jour de Pâques, le 2 avril 1861, à Sainte-Clotilde.

Comme on prévoyait une affluence considérable, on fixa le prix d'entrée à la modeste somme de cinquante centimes au profit des artistes nécessiteux. Franck avait eu cette idée. Non seulement on verserait son obole à l'entrée, mais pendant l'office, une quête, au même bénéfice, serait faite par des dames de l'aristocratie.

A cette fête de Dieu et du monde, on rivalisa de générosité. On entendait des colloques de ce genre sous le portail :

— Monsieur, c'est cinquante centimes, disait l'ouvreuse à un fidèle.

— Je ne veux pas donner cinquante centimes.

— Alors, vous ne pouvez entrer.

— J'entrerai...

La préposée allait se fâcher lorsque lui tomba dans la main une pièce de vingt francs.

— Monsieur se trompe probablement, dit la bonne femme, radoucie.

— Est-ce que la messe n'est pas de M. Franck et au profit de la caisse de secours ?

— Si fait, Monsieur.

— Eh bien ! Alors... je suis libre de ne pas donner cinquante centimes.

Et le monsieur s'en venait entendre le *Kyrie*, l'*Agnus Dei*, exquis de ferveur, à côté d'un *Gloria* pompeux, concession au goût du jour. A l'offertoire, pendant que quêtaient la princesse de Beauveau, la comtesse Raoul de Bellebœuf, et les dames patronnesses, sous la baguette de César Franck, les instrumentistes et les chœurs exécutaient le *Panis Angelicus*, que n'eût pas désapprouvé le grand maître d'Eisenach.

L'orgue aussi venait ajouter sa voix, mais en l'occurrence Franck avait cédé sa place à son organiste accompagnateur, jeune homme de vingt-quatre ans, récent prix de Rome et qui, ce jour-là, au grand orgue, mérita les suffrages des connaisseurs : il s'appelait Théodore Dubois. Il allait devenir organiste à la Madeleine, puis directeur du Conservatoire de Paris, César Franck étant sous ses ordres !

Triomphe des destinées !

EXTÉRIEUREMENT, Franck n'avait rien du type artiste portant grand feutre et lavallière. Petit, vêtu invariablement d'une redingote trop simple et d'un pantalon trop court, avec son chapeau haut de forme, ses favoris en côtelettes et son éternel parapluie sous le bras, il ressemblait, a-t-on dit, à un notaire de province ou à un domestique de bonne maison. Il est certain qu'il avait les jambes trop longues pour sa taille ; mais, côté vestimentaire, Mme Franck se montrait trop fière de son mari pour ne pas s'occuper de sa toilette. Son linge comme ses habits venaient des premières maisons de Paris : Oudeau et Gouverneur. Lorsqu'elle l'avait paré, elle l'admirait tout haut : « Qu'il est beau, mon César, avec son nœud blanc, son habit noir et son teint frais ! » Lui n'en tirait nulle vanité. Si sa redingote et son pantalon étaient de coupe impeccable, il ne réussissait guère qu'à les ajuster maladroitement sur son corps, qui n'était pas d'un Adonis. Ainsi put-il apparaître inélégant.

Quiconque le voyant le dimanche ou le vendredi matin, un peu avant neuf heures, tirer de sa poche une petite clef et l'introduire dans la serrure d'une porte grande comme poterne n'eût pensé, s'il ne l'avait su, et si cette porte n'avait été celle conduisant au jubé de Sainte-Clotilde, que l'homme au tronc épais qu'on voyait de dos avec ses cheveux ondulés, était César Franck, l'un des organistes les plus écoutés de Paris.

Peut-être avait-il en lui du magister : cette tenue, noble de forme et indisciplinée de style, marquait pour autrui et pour la fonction un constant respect extérieur, et pour lui-même, un secret abandon de tout ce qui peut tenir à la correction et au luxe vestimentaire.

Et le visage ? Il s'accommodait d'un nez taillé dur, d'une bouche large, expressive, et d'un menton décidé, entre deux touffes de favoris. Mais qui eût vu son haut front de pureté et de noblesse, qui eût vu ses sinus frontaux, ses arcades proéminentes et drues, n'eût pas manqué de sentir là la clef de voûte de cette tête forte comme une cathédrale, et qui promenait inconsciemment au milieu des occupations quotidiennes, la châsse merveilleuse de son génie. De même qu'au sein des églises les plus mornes, réside parfois un retable unique ou un reliquaire de grand prix inaperçu par le vulgaire, en ce corps trop modeste est scellée une urne de richesse dont ses yeux exprimaient toute la somme d'amour et de bonté : lampes perpétuelles veillant sur l'esprit saint.

« On le suivait alors, raconte d'Indy, par la ténébreuse spirale d'un long escalier à vis, percé de rares meurtrières, et on se trouvait tout à coup face à face avec une sorte de monstre antédiluvien, à l'ossature compliquée, à la respiration pesante et inégale, qu'à plus ample examen on reconnaissait être l'organe vital de l'orgue actionné par deux vigoureux souffleurs. » Ce n'était pas tout. « Là, il fallait encore descendre un petit escalier de quelques marches, bas, resserré, et absolument privé de lumière, dernière épreuve fatale aux chapeaux hauts de forme et cause de bien des faux pas pour les non-initiés. » La dernière marche franchie, Franck pendait dans un coin de sa cellule son chapeau et son parapluie. Après avoir relevé le couvercle de son buffet, il se glissait sur son banc, tirait ses boutons de registration, accrochait ses pieds au pédalier et, la cloche ayant tinté à l'autel, de ses grandes mains ouvertes attaquait délibérément le *Kyrie*.

Dès lors, Franck se donnait tout au saint mystère de la messe. Assistant, collaborateur, il était à la fois l'un et l'autre. Sous ces voûtes, son âme de croyant trouvait l'atmosphère propice à ses spirituelles aspirations. Il avait conservé une

somme de foi naïve, indéracinable. En supposant qu'il les ait lus, ni les ouvrages de Kant sur la raison pure, ni ceux de Renan sur l'humanité de Jésus, ne l'eussent fait douter de la révélation ni de la divinité du Fils. Il a plus de foi que les philosophes ; elle est en lui, entière, rien ne saurait l'attaquer.

Bach doutait-il lorsqu'il se livrait corps et âme à son Dieu ? Franck croit de même. Les premiers accords du *Kyrie eleison* en disaient plus pour lui que toutes les plus subtiles controverses du monde. L'esprit de Franck ne pénètre peut-être pas tous les symboles voilés de la préparation, de l'offertoire, de la consécration ; mais il sent que partout c'est un grand chant d'amour qui s'élève à la gloire du Très-Haut. Et lui, qui n'est qu'abnégation, sacrifice, se trouve transporté avec une facilité inouïe de ce monde terrestre, où il passe, à ce monde rêvé, où il vit : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux et Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté », semble-t-il célébrer avec le *Gloria in excelsis*. Un chant de louange monte sous ses doigts. Il n'attend que la venue de l'Offertoire pour l'exprimer. Regardez-le. Il a tiré de sa poche deux petits cahiers rectangulaires qu'il a déposés devant lui, sur son porte-musique. Que va-t-il jouer ? De quel thème va surgir son improvisation ? Il est tout âme. Prendra-t-il comme motif la phrase initiale du VIIe quatuor de Beethoven ou ces deux mesures de Bach ? Ce cahier noir est tout plein de pensées musicales de Gluck, de Mozart, de Hændel, de Méhul : d'un côté, les sujets ; de l'autre, les répons ; il n'a qu'à choisir. S'en tiendra-t-il à une création personnelle tirée de son petit cahier rouge : ses sujets, à lui ? Seul, il penchera pour Bach, celui avec qui, là-haut, il parle la langue admirable de la fugue ; à moins qu'un intime, admis à ses côtés, ne lui indique du doigt le thème de l'*Ode à la Joie*.

— Que voulez-vous que j'en fasse ? répondra-t-il. Le « vieux » a tout dit. Après lui, on ne peut que répéter !

Avant d'improviser sur ce fameux motif, le voilà le coude droit dans sa main gauche, et se tapant le front. Puis, soudain, comme si l'inspiration le visitait, il abaissait la main, posait le thème nu sur les touches, et, tout aussitôt, son génie opérait des miracles. On le suivait à travers les éton-

nantes phases que subissait sa mélodie, les flexions qui transformaient son rythme, les mariages qu'il opérait avec tel autre contre-sujet de tonalité voisine, et tous ces chants, avec une logique inouïe, sans perdre de vue leur point de départ, sans jamais dévier, s'enchaînaient, montaient, pour s'épanouir dans une conclusion où l'improvisation témoignait de la solidité et de la beauté d'une grande œuvre. Alors ses yeux s'extasiaient, son front semblait se bomber davantage, son visage s'illuminait de génie, du génie même de la création.

« C'était même trop beau pour les nécessités de l'office, racontait Gabriel Pierné, car Franck, tout entier à sa composition, ne suivait point la messe et ne savait s'arrêter. Le curé avait tout d'abord installé un grelot dans la soufflerie ; ce grelot, quand il tintait, signifiait : « Monsieur Franck, d'ordre du curé, en voilà assez ! » M. Franck, absorbé, n'entendait pas la petite sonnerie. On en fit mettre une plus forte, électrique. Celle-là, Franck l'entendait, il ne pouvait faire autrement. Alors, il s'écriait : « Mais je n'ai rien dit encore... Quel dommage ! Jamais je n'aurai le temps de rentrer dans mon ton correctement. » Et, sans s'émouvoir, il modulait suivant les règles pour revenir au ton primitif. On voyait ensuite le curé de Sainte-Clotilde jeter vers l'orgue des regards éperdus pendant que l'officiant disait plus lentement ses prières. Quand le retour au ton durait trop, le brave curé, après avoir ouvert et fermé plusieurs fois son bréviaire, espérant toujours entendre l'accord final, se levait et s'en allait lui-même à la maîtrise sonner deux ou trois coups impératifs et faire confirmer son ordre par des enfants de chœur qui montaient à l'orgue. Mais Franck, bâtissant sa rêverie, ne lâchait pas. »

« Elles étaient magnifiques ces improvisations, dira plus tard, en parlant de Franck, le curé Hamelin, mais elles étaient bien longues ! »

Pour qui les écoutait, c'était ravissement. Quel dommage qu'on ne pût alors, sur l'heure, comme on le ferait aujourd'hui, capter tous ces prodiges Ils demeurent, pour ceux-là qui les entendirent, des souvenirs inoubliables, car personne n'avait à ce moment-là, plus que Franck, le génie de l'improvisation. Regret de savoir éteintes à jamais ces œuvres qui atteignaient

très souvent en beauté celles de Bach et de Beethoven. Et lorsque l'hymne triomphal s'était tu sous les voûtes ; que le *Ite, missa est* tombé de l'autel, indiquait la fin de l'office ; que le père Franck décrochait les pieds des pédales et refermait son clavier tout vibrant encore du passage de ses mains, on l'entendait murmurer : « Il est si souple à mes doigts et si docile à mes pensées ! » Il ne quittait jamais sa loge sans avoir fait, de son balcon, face à l'autel, une génuflexion et le signe de croix pour remercier le Seigneur de lui avoir permis cet état de grâce où il s'était efforcé de monter jusqu'à lui.

Grand Dieu ! comme cet art était loin de celui qui, du haut de la Madeleine, exprimait la piété souriante, légère, sensuelle d'un monde et d'une époque qui prenait avec le ciel tous les accommodements ! L'art de Franck était jugé trop sévère.

« Pardonnez-leur, disait-il, lorsqu'un ami se plaignait du peu de cas que l'on faisait de sa musique, alors qu'il refermait derrière lui la porte du jubé, ceux-ci savent qui je suis », et il désignait, en parlant, une douzaine de miséreux qui se chamaillaient sur les marches de l'église, attendant sa venue. Il avait peine à se frayer passage parmi ces éclopés pour qui il puisait, dans la grande poche de sa redingote, les aumônes coutumières réservées à leur intention.

Ceux-là, en effet, savaient qu'il était le Maître !

A l'église, comme ailleurs, un petit groupe de dilettantes et d'artistes l'appréciaient. Ceux-ci regrettaient qu'il ne fixât pas sur le papier, de façon définitive, certaines de ses improvisations. C'est pour répondre à leur désir et parce que l'orgue lui était devenu indispensable pour traduire sa pensée, qu'il composa de 1860 à 1862 les *Six pièces pour grand orgue*.

Le jeudi 17 novembre 1864, il conviait son cercle d'amis à les entendre : voici la *Fantaisie en ut*, construite comme l'eût fait Bach ou Beethoven ; *La grande pièce symphonique*, qui met en relief les ressources de l'instrument dont il disait, après Berlioz : « L'orchestre est Roi, mais l'orgue est Pape », et voici *Prélude, Fugue et Variation*, digne sœur de la fugue en mi bémol mineur du *Clavecin bien tempéré*.

Franck rejoua ces œuvres le vendredi 13 avril 1866 quand, devant un auditoire de choix, l'abbé Liszt vint l'entendre.

« Je revois encore, raconte un témoin, l'entrée du Grand Abbé, en petite soutane et boucles d'argent aux souliers, suivi d'une sorte de cour dont les grandes dames n'étaient pas exclues et où l'on se montrait en particulier la princesse de Metternich ; Mme de Muncaksy ; MM. J. d'Ortigue ; Chauvet, organiste de Sainte-Marie ; le jeune Charles-Marie Widor, un autre brillant organiste ; Th. Dubois ; Duparc ; Coquart ; M. et Mme Langhans, et beaucoup d'autres qui ne me reviennent pas en mémoire !

« César Franck avait demandé l'autorisation de jouer celle des œuvres pour orgue de Liszt qu'il préférait, la *Fantaisie et Fugue sur le nom de Bach* ; mais l'abbé avait manifesté le désir d'entendre au contraire quelques-unes des œuvres de Franck, ses récentes pièces pour grand orgue, dont ses confrères lui avaient fait l'éloge et qu'il avait feuilletées chez Mayens. »

César s'exécuta. Au programme précédent, il ajouta la *Pastorale*, un chef-d'œuvre de la littérature d'orgue ; *Prière*, toute d'émoi, « baignée de larmes », puis le *Finale* en si bémol majeur, qui aboutit à une si éblouissante péroraison.

Lorsqu'il entendit cette suite, le grand pianiste pensa qu'elle était bien de cet artiste qui, adolescent, maniait déjà si adroitement dans ses trios la tonalité de fa dièze majeur. Cette tonalité restait sienne, elle devenait « le ton paradisiaque » que l'auteur préférait. Il l'avait réentendue, obstinée, dans ces longues phrases mélodiques qui donnaient l'impression « d'une main qui s'ouvre lentement ». Grâce à ce truchement, l'âme trouvait le chemin de son destin, se glissant entre les réseaux de la fugue, cette fugue que Bach avait employée comme une échelle spirituelle pour accéder aux hauteurs jaillissantes d'un paradis dont Franck venait de retrouver les vertus ineffables.

L'homme que plus rien ne pouvait étonner, dont les prouesses sur l'instrument des dieux soulevaient le monde, admira sans réserve celui qui, du haut de son orgue, venait de parler ce langage divin. Émù, il le complimenta de l'élévation de

son style : « Vos poèmes ont leur place marquée à côté des chefs-d'œuvre », lui dit-il.

Quand, à la fin, il l'eut entendu dans ses improvisations, il ne put s'empêcher de l'embrasser et de prononcer ces immortelles paroles : « Je viens d'entendre Jean-Sébastien Bach ! »

L'ANNÉE 1865 apporta chez Franck de grands changements.

Depuis longtemps, César s'était fixé dans le sixième arrondissement : en 1863, il habitait rue de Rennes. Il passe ensuite deux ans au boulevard Montparnasse : son fils aîné, Georges, a dix-sept ans, termine son collège et prépare son entrée à l'Université. Germain a douze ans.

Personne plus que César ne devait souffrir de la mésentente qui l'écarta de sa famille. Malgré le dépit et l'obstination de son père, il était parvenu, petit à petit, à renouer avec les siens. Le cœur d'un tel fils peut-il rester insensible à la voix d'une mère ? La naissance d'un enfant avait permis les premiers pas dans la voie réconciliatrice. Les malheurs successifs avaient fait le reste. Si le père gardait quelque rancune à son fils, la mère était heureuse de pouvoir, à son désir, rendre visite à sa belle-fille, s'enquérir des travaux de César et embrasser ses petits-fils. Elle habitait rue de Babylone avec son mari et son fils Joseph ; elle y vécut jusqu'à soixante-douze ans. Au cours de ses dernières années, le dimanche, elle venait encore entendre César improviser à l'orgue de Sainte-Clotilde. Le 21 juillet 1860, à midi, elle s'éteignit ; ce fut, pour ses fils, une épreuve à ajouter aux autres. Les deux frères se retrouvèrent auprès du cercueil. Quoiqu'il fût resté sous tutelle, Joseph n'avait pu se hisser au rang des virtuoses. Le père, sentant que toute chance lui échappait, avait laissé son fils virer de bord,

s'adonner à l'orgue et poursuivre des études de musicologie. Organistes, compositeurs l'un et l'autre, il fallut, pour éviter la confusion — les deux frères signant « Franck, de Liége » — que César ajoutât à son prénom « Franck aîné » lorsque parurent les *Six pièces pour grand orgue.*

Jusqu'en 1865, Nicolas Franck, toujours autoritaire, avait aussi refusé à son fils Joseph son consentement à tout projet de mariage : « Pourquoi vous marier, lui écrit-il. Ce n'est pas par amour, c'est pour être « maître », avoir la « bourse », une « liberté illimitée. » Je vous prédis qu'étant marié, vous ne l'aurez pas plus qu'aujourd'hui. »

Le fils avait quarante ans ; il lui était bien permis de songer à fonder famille. Mais le vieux Franck reste intraitable. Il ne se contente pas de critiquer les prétendantes, « les trois sur le tapis » — comme il dit — il va en proposer « une autre qu'il a en vue ». Aucune ne l'égale en situation, caractère, beauté : « Elle n'est pas trop grande, mais bien faite, cheveux, paupières *(sic)* et sourcils d'un beau brun et bien fournis », précise-t-il. Voilà un père qui entend tout régler : jusqu'au système pileux de sa bru ! Puis, suit la menace : « Si vous vous mariez avec qui ne me convient, vous pourrez vous en aller et dans ce cas ou je me remarierai et garderai tout ce que j'ai, ou je quitte Paris et vendrai tout. »

Après discussions, licence fut enfin accordée à Joseph Franck d'épouser, le 22 février 1865, Mlle Élisa-Flore Béchelé, originaire de Colmar. Nicolas Franck, âgé de soixante et onze ans, ayant, croyait-il, fait-faillite avec ses fils, ne pouvait plus songer à poursuivre son fol rêve ni à vivre à côté de ceux qui achevaient de se séparer de lui. Après avoir abusé de ses droits, il se voyait contraint d'achever sa vie loin de Paris. Un rappel de sa jeunesse le ramena vers ce pays de Moresnet et d'Aix-la-Chapelle où était dispersée sa famille. Il établit définitivement sa résidence dans cette dernière ville, chère à ses études et à ses amours. Il y vécut ses ultimes années, misanthrope, acariâtre, très retiré, dans un modeste appartement de deux chambres, au nº 24, Ottostrasse. De temps à autre, il rendait visite à la famille Pauquet et à son frère Winand, à Volkerich, son hameau natal.



César Franck à 35 ans, inédit.

César Franck, en cette même année 1865, allait emménager dans un immeuble qu'il devait habiter jusqu'à sa mort. C'est au 95 du boulevard Saint-Michel, une grosse propriété, un peu en retrait. Le mur clôturant sa cour d'entrée s'aligne au trottoir. Il laisse, au centre, un passage à voie carrossable, indépendant de deux accès latéraux pour les gens de pied. Cette construction de quatre étages, à persiennes, a vu les anciens appartements de César Franck se muer en « Pension de famille ». D'un côté se lit : « Pension Florina » et de l'autre sur la plaque de marbre : « César Franck, né à Liége le 10 décembre 1822, a habité cette maison depuis 1865 et y est mort le 8 novembre 1890. »

— César Franck n'occupait évidemment pas toute cette maison ? dis-je au concierge qui, en manches de chemise, la barbe non faite, indique à de nouveaux arrivés le trajet pour atteindre à la porte B.

— Oh ! non, Monsieur. Je n'étais pas encore ici ; mais je sais qui était M. Franck. Il occupait ce rez-de-chaussée. Voulez-vous jeter un coup d'œil sur l'appartement ? Vous ne serez pas le premier que j'y conduirai.

J'accepte. Huit hautes marches m'amènent devant une imposante porte à deux battants surmontée d'un grand œil-de-bœuf. Au premier, un long balcon court sur toute la largeur de la façade ; au-dessus, chaque étage a son balconnet.

Nous entrons : un corridor spacieux commande, à gauche et à droite, des pièces de plain-pied.

— C'était ici le cabinet de M. Franck, où il composait et recevait ses élèves...

Je revois Pierné, de Bréville, Coquard, de Castillon, pénétrer auprès du maître qui venait à eux, le sourire aux lèvres, les mains tendues. Je m'imagine César Franck penché sur les feuilles qu'ils ont apportées : une fugue ou un essai de pièce symphonique. Un passage est-il heureux, il disait bien haut, se tournant vers son disciple : « J'aime, j'aime beaucoup » ; mal venu, il murmurait doucement, comme à lui-même : « Je n'aime pas » ou « je n'aime guère... » Il notait les fautes ; suggérait des corrections.

Qui m'incite à évoquer ces scènes entre maître et élèves ?

Est-ce l'âme de Franck qui m'habite, ou est-elle encore éparse dans cet air que je respire ? Il s'y mêle pourtant de vagues odeurs d'office.

— Ici, me dit mon cicerone, c'était le grand salon dont les fenêtres s'ouvraient sur le jardin. J'ai ouï dire que les réceptions avaient lieu dans cette pièce où se trouvaient deux pianos à queue, un pédalier et un harmonium.

— C'est exact, ajoutai-je, et Mme Franck, soucieuse de son intérieur, plaçait partout des fleurs.

— Monsieur veut-il jeter un coup d'œil sur la salle à manger ?

— A quoi bon, qu'y trouverais-je de plus ? Je vois le jardin... J'imagine la verdure... les parterres...

— Depuis, tout a changé, Monsieur ! Sous ces fenêtres, il devait y avoir un petit poulailler. M. Franck l'avait fait construire pour que ses enfants eussent toujours des œufs frais...

— On le dit.

— Et voici où il est mort...

Mais j'arrête mon portier. Je suis venu pour évoquer Franck vivant ; pour communier autant que possible avec lui ; pour le saisir dans ses rapports avec les siens, avec ses élèves ; pour le surprendre enfin dans l'asile où il donna au monde les plus belles productions de son génie.

Dans les jugements que l'on porte sur Franck, on s'étonne, après ses débuts précoces, de ses grands silences. La plupart des musicologues ignorent tout de lui avant la cinquantaine. Pour beaucoup il n'a écrit que la *Sonate*, le *Quatuor*, le *Quintette*, la *Symphonie* et les *Béatitudes*. Son génie tînt-il dans ces seules manifestations, qu'elles suffiraient. Mais cette trop sommaire énumération laisserait croire à de l'indigence. Point n'est le cas. Ceux qui, comme Julien Tiersot, ont eu le privilège de fouiller dans les papiers du maître, ont révélé une série de compositions demeurées inédites, soit que Franck les trouvât insuffisantes, soit qu'il les considérât comme inachevées. En les classant, on est surpris de leur nombre ; en les analysant, on s'explique l'acheminement vers les grandes réalisations, et cette éclosion merveilleuse de chefs-d'œuvre après 1870 n'est plus, alors, miraculeuse.

En 1869, il est à la veille d'entreprendre les *Béatitudes*. Qui nous dit son talent mûr pour une telle entreprise ? *Ruth* fut, à sa venue, un brillant point de départ, sans doute. Cela remonte à 1846. Un quart de siècle s'est presque écoulé pendant lequel personne n'a le sentiment que Franck persévère. Il « travaille pour lui », suivant sa formule, et rien n'est plus vrai : ses œuvres restant dans ses cartons. Cette grande production à laquelle il va s'attaquer a été préparée de longue date sans que nous nous en doutions. En suivant ses manus-

crits jusqu'en 1869, nous pourrions trouver de nombreuses compositions qui traitent la voix humaine au même titre que l'instrument. On n'y voit pas que des morceaux d'église, que deux opéras manqués ; existent des chœurs comme *Laudate pueri*, presque achevé, où il fait chanter pour la première fois Jésus ; existe toute une série de cantiques, de cantates ou plus exactement de petits oratorios pour soli, chœur et orchestre : *La Garde d'honneur*, *Le Cantique de Saint Hubert*, *La Vendetta*, *Les Plaintes des Israélites*, *Le Cantique de Moïse*, *La Tour de Babel*. Une lecture attentive des trois derniers nous les montre se rattachant par l'accent et la ligne mélodique aux *Béatitudes*, au *Psaume CL* et à *Rédemption*.

Ce n'est donc point dans *Les Béatitudes*, illumination, grâce ou révélation, mais aboutissement logique. Si Franck considère la voix humaine comme le plus bel instrument, il ne lui assujettit pas sa musique : la voix n'est qu'une esclave et ne doit qu'obéir. Il n'exige d'elle nuls traits de virtuosité ni des écarts hors mesure. En général, le mezzo-soprano lui convient ; sa mélodie sincère coule de source ; une phrase logiquement suit l'autre et s'y appuie, et les masses chorales, bien dirigées, accèdent facilement au registre supérieur, Franck les y conduisant par un chromatisme gradué, avec des paliers de repos et des tremplins à l'orchestre pour les passages en hauteur. Mais il réclame un art du chant consommé, sa ligne mélodique étant longue et modulante. Les cordes vocales, pareillement à celles de l'instrument, doivent, pour la traduire, travailler « l'archet à la corde », car le récitatif dépend d'un style soutenu où le chanteur doit céder le pas à l'artiste.

Franck s'y connaît en matière de chant. Il a mis la main à la pâte à la maîtrise de Sainte-Clotilde ; il vient de prendre, à son propre compte, la direction de la Société Chorale de Bourgault-Ducoudray et prépare cette phalange à l'exécution des chœurs de *Rédemption* ; enfin, il tient parfois le bâton de chef devant les chanteurs de la Société Sainte-Cécile que dirige son ami Weekerlin. Il achève d'écrire pour eux, ce 28 février 1869, *Marlborough*, pour chœur, avec orgue, piano, violon, violoncelle et... quatre mirlitons obligés !

En voilà de la fantaisie !

Le temps de la pensée », c'était celui où Franck jetait, sur les portées vierges, ses chants les plus ailés ; où il s'adonnait à la lecture de quelque ouvrage de musique ou de méditation. Il lisait très souvent le *Recueil des Saints Évangiles,* qu'il avait reçu en prix, jadis. Dans ce livre, conservé par la famille, on peut voir que la page des huit béatitudes présente des traces d'usure, indiquant qu'elle fut souvent relue.

— Ce Sermon sur la Montagne et ces Béatitudes que je relis sans cesse dans saint Matthieu, disait Franck, m'émeuvent. J'y vois non un code, mais un hymne joyeux de l'homme qui aime Dieu, qui en est aimé et qui veut aimer ses frères pareillement. C'est un chant d'amour, une chaîne d'or qui conduit au bonheur. Traduire ces sentiments avec de la musique ! J'aurais tant de choses à dire, confiait-il à M. Denis, professeur au lycée Saint-Louis ; mais il me manque un commentaire avec les mots que je souhaiterais. Les librettistes n'ont pas le cœur à ça.

— Voulez-vous que j'en parle à Mme Colomb, femme d'un collègue au lycée de Versailles ? Elle a la plume facile, la rime aisée ; elle est lauréate de l'Institut.

— Pourquoi pas ?

Ainsi naquit le livret des *Béatitudes,* vaste polyptyque qu'il se mit aussitôt à esquisser...

Survint la guerre, hélas ! Le duc de Grammont lance en août 1870, de la tribune du Corps législatif, sa réponse à l'Allemagne. Aux premiers engagements, on voit Capoul entonner l'hymne national sur l'impériale d'un omnibus de Paris, Marie Sass et la Gueymar le répéter du haut d'une voiture découverte. Dans les moindres cabarets, on chante *Sur le Rhin.* Paris entier s'exalte pour aussitôt, de vains succès dégrisé, tomber dans l'incertitude. Dans cette atmosphère, Franck, qui a terminé le Prologue, travaille à la seconde *Béatitude* :

Nul rayon ne luit !
Chaque espoir n'est qu'une vaine ombre...

qu'il termine le 5 octobre, à l'heure où les Français sont battus à Wissembourg et à Reichshoffen.

Il achève la quatrième :

Puisque partout où nous entraîne
Un sort fatal....

le 3 septembre 1870, au moment du désastre de Sedan. Puis c'est la marche rapide des Allemands sur Paris ; le siège...

Les *Béatitudes* sont interrompues. Trop d'angoisse étouffe les chants intérieurs. La ville manque de tout, d'armée, de vivres ; les estomacs crient famine ; l'espoir meurt. Il faut faire queue et attendre des heures pour obtenir cent cinquante grammes de viande de cheval et un quignon de pain dur.

Franck ne fuit pas pendant le siège. Il demeure en sa maison, boulevard Saint-Michel, sous la bouche des canons de Châtillon. Il entend de son salon le bruit sourd du «Beethoven» qui envoie d'heure en heure ses boulets sur Paris. Affolé par la chute des bombes, son beau-frère, Paul Desmousseaux, est venu se réfugier chez lui avec sa famille. « Étant au rez-de-chaussée, on courrait moins de risques... et puis, on serait ensemble », avait dit le compositeur.

Son fils Georges sert. Plusieurs de ses élèves aussi. Parfois l'un d'eux, relevé de garde, fait visite au maître : c'est Arthur Coquard ou Henri Duparc, soldats au 68e.

— Mais comment faites-vous, lui dit ce dernier, pour nourrir tout ce monde alors que chacun en est aux miettes ?

— Voilà, fait Franck : Vous avez vu dans les magasins ces énormes boîtes de chocolat de trente à quarante centimètres de long ? Eh bien ! ma femme, qui en a une bonne quantité, nous prépare chaque matin une grande soupière de chocolat.

— Et puis ?

— On attend le lendemain comme on peut.

— Mais, le chocolat, faut le cuire !

— Oubliez-vous, mon cher Duparc, que votre grand'mère, avant de quitter Paris, a mis à ma disposition sa réserve — heureusement importante — de charbon et de bois !

Voilà pourquoi, aux jours hivernaux du siège, on put voir de temps à autre Franck porter à chaque bras un seau de charbon du 372 de la rue Saint-Honoré au 95 du boulevard Saint-Michel, en traversant Paris d'une rive à l'autre !

Dans ces heures où le sort de la France se jouait, Franck passait par des alternatives d'abattement et d'espoir. Nous partageons les sentiments de la foule lorsque notre sort est lié au sien. Franck se laissait gagner par l'optimisme lorsque le destin, ne fût-ce qu'un moment, semblait favoriser les Français. Quand l'armée de la Loire tenta de dégager Paris, que la victoire de Coulommiers apparut comme un présage de délivrance, le *Figaro*, sous la signature d'un vague général, publia une espèce d'ode intitulée *Paris*, en hommage à la ville héroïque :

Je suis Paris, la reine des cités...
Avant que mon sein ne tarisse et que la faim hideuse m'épuise, vous sentirez mon bras et vous fuirez au Rhin.

Ce qui semblerait hyperbolique en temps de paix, apparaît normal aux heures d'exaltation. Franck interrompt les *Béatitudes* et met en musique cette prose aux allures de versets. Il voit déjà son ténor, appuyé de tout un orchestre, célébrer le chant patriotique de la libération.

— Il vous plaît ? demande-t-il à Duparc et à Coquard

accourus entre deux combats pour venir l'entendre. Mes braves, je vous le dédie !

Ah ! s'il eût été chanté à l'heure dite, devant une salle debout ! Mais le sort fut contraire ; le morceau resta dans les cartons de Duparc qui le conserva avec *Patria,* composé aussi par le maître sur les vers de Hugo, aux heures pénibles .et troublées de la Commune.

Il fallait que des vagues profondes remuassent tous les cœurs pour que Franck interrompît ainsi les troisième et cinquième *Béatitudes* qu'il avait sur le métier.

Le 6 mai 1871, alors que Paris est livré à la jacquerie et au jacobisme, qu'on se massacre à la Roquette et qu'on incendie les Tuileries, César Franck signe *Patria.* Le 16 août il met la dernière main à la sixième, l'une des plus belles *Béatitudes* :

« *Heureux les cœurs purs, car ils verront Dieu.* »

·

LA tourmente passée, quand fut signé, à Francfort-sur-le-Mein, le traité du 20 mai 1871, qui mettait fin à la guerre, la France songea à revivre.

Cette épreuve avait laissé au cœur de Franck un douloureux sentiment : les hommes se haïront toujours ? L'amour, cette sainte loi, ne régira jamais les consciences ? Quelle bonté faudra-t-il pour triompher du mal ? Dieu racheta une première fois le monde par son sacrifice. Ne désespérons pas : un archange viendra annoncer le pardon des erreurs par la prière. Et les hommes, repentants, uniront leurs cœurs dans un cantique de fraternelle charité.

Ses sentiments étaient si conformes à ses pensées que, quand son fils Georges lui apporta le manuscrit de *Rédemption*, Franck déclara à ceux qui l'entouraient :

— Je le mettrai en musique et le ferai bien, car ce qu'il y a là dedans, je le crois.

Ce n'était point orgueil, mais sincérité. Le poème d'Édouard Blau, durement versifié, n'avait rien d'admirable, toutefois l'idée est là ; Franck la sent profondément ; cela suffit. Tenez, il pourrait, à l'instant même, l'exprimer : elle chante en lui depuis toujours. Le voilà qui se met au piano et esquisse de la main droite, en musicien : Mi — mi mi — fa dièze, sol dièze — la... : la suave mélodie du chœur des anges.

L'inspiration court si tumultueuse qu'en moins de six mois,

à la date du 7 novembre 1872, il met à l'œuvre le point final. Dès juin, on l'annonce pour la saison d'hiver.

« Voyez-vous, disait-il à Vincent d'Indy, en lui jouant la partition, je n'ai employé que des tons diézés afin de rendre l'effet lumineux. J'ai donné à *Rédemption* une architecture constructive tonale. Mes ombres sont en mineur et mes clartés en majeur. »

On découvrait là des trouvailles et des chants ineffables ! Pour la première fois, Franck s'était laissé aller, sans trop de contrôle, à son inspiration. C'était « un acte de sa vie intérieure » exprimé avec tant de spontanéité et d'amour que la couleur et le charme mélodique remplissaient toute l'œuvre : « L'air de l'Archange », le merveilleux « Chœur des anges », quelle suavité ! Et quelles fluences modulantes dans « Cette crèche où dort cet enfant... » « C'est réchauffant comme un soleil », disait Saint-Saëns. Seule une âme pure de primitif, celle d'un Giotto ou d'un Fra Angelico, peut renfermer de tels accents. Ils sont ceux d'âmes élues, privilégiées, qui ont reçu sur la terre où nous croyons qu'ils vivent, une part de l'illumination que leur a dévolue le ciel. C'est elle qui les transfigure et leur met, lorsqu'ils évoquent les royaumes bienheureux, ce nimbe au front.

Oui, Franck, vous êtes bien le frère de Giovanni da Fiesole, de ce Fra Angelico qui jamais ne put réussir la tête de Judas, et qui mettait tant de sérénité et d'extase dans ses toiles. Je n'ai pu voir sa *Rédemption* ni son *Sermon sur la Montagne* sans penser à vous. Vous êtes, à sa façon, un musicien édénique, un « frater seraphicus ». Autour de vous, dans votre musique, ne sont que bruissements d'ailes, que voix mystérieuses ; vous obéissez à des appels lointains qui dotent votre style de constante aspiration chromatique, de désir de sommet, d'intuition de ciel qui s'ouvre.

Pour comprendre la révélation de cette œuvre, il faut songer que Franck, entre-temps, a remanié complètement *Ruth*. On vient d'en donner, le 15 octobre 1871, la nouvelle version lors d'une grande solennité musicale, au Cirque des Champs-Élysées, sous le patronage de Mme Thiers. Succès complet. « Franck, disait un critique, vient de doubler, à son

honneur, le cap dangereux, car nous sommes ainsi faits que lorsqu'un homme distingué et de valeur n'est pas entré à un certain jour dans le courant de la vogue, nous devenons sujet à le méconnaître... »

Pour la seconde fois *Ruth* hisse son auteur sur le pavois. Le violoniste Danbé joue l'œuvre aux concerts du Grand-Hôtel ; Ambroise Thomas à ceux du Conservatoire. A Liége, où les louanges font échos, Théodore Radoux, directeur du Conservatoire, monte l'ouvrage, avec Jules Duguet et Étienne Ledent, les anciens professeurs de Franck.

César va-t-il de nouveau laisser s'évanouir la gloire ? La France reconstitue ses cercles artistiques. A la vieille Société du Conservatoire sont venues s'adjoindre celles des Concerts populaires, des Compositeurs de musique, et la toute récente Société de musique de chambre. Il manque un centre groupant les jeunes représentants de cette musique française qui, après avoir nourri l'art lyrique, se souvient enfin de la symphonie et de la musique de chambre.

Bussine, professeur de chant au Conservatoire, et Camille Saint-Saëns, organiste de la Madeleine, pensèrent ainsi lorsque, le 25 février 1871, ils fondèrent la Société nationale de musique.

Ce fut, pour employer le mot de Tiersot, un « événement capital ». Avec la Société nationale, une aube se lève.

César Franck, dès le début, fit partie de son comité. Le mouvement nouveau se développa petitement, par des auditions à la salle Pleyel. Les compositeurs, qui se contentèrent d'abord d'exécutions au piano, y vinrent défendre eux-mêmes leurs œuvres jusqu'au jour où la Société put se permettre de grands concerts d'orchestre. Les noms de Bizet, Guiraud, Saint-Saëns, Franck, Massenet, de Castillon, Lalo, Bourgault-Ducoudray, Widor, Lenepveu, Gouvy, Fauré, indiquent assez quels étaient les talents qui n'attendaient qu'un chef d'orchestre pour les mettre en lumière. Les maîtres du bâton, jusqu'ici, s'en tenaient aux classiques et presque exclusivement aux Allemands. Il était rare qu'un jeune auteur français fût admis au programme. Si *Rédemption* figura à celui du concert

spirituel de l'Odéon, le jeudi saint et le vendredi 11 avril 1873, c'est que l'éditeur Hartmann avait organisé cette soirée à ses frais pour faire connaître la partition. Colonne la dirigea. Il faisait ses débuts de chef d'orchestre. Jeune, belle prestance, regard incisif, l'homme qui révélera Berlioz ne s'était pas encore fait la main. Le malheur voulut que dans sa hâte, un mauvais copiste criblât de fautes les parties. A tout moment des discussions s'engageaient entre musiciens et chef à propos d'un bémol ou d'un bécarre mal ou non placé. Franck fut contraint de reprendre les partitions d'orchestre.

La seconde répétition était proche; il fallait, en deux jours, reviser la notation et recopier un certain nombre de pages. Vincent d'Indy, Henri Duparc et Camille Benoît, élèves de Franck, se proposèrent pour ce travail. « Nous ne savions pas, raconte d'Indy, à quoi nous nous engagions..., cependant nous nous mîmes courageusement à l'œuvre dans l'atelier de Duparc, celui-ci maniant la colle, Benoît collationnant, et moi chargé des copies. En une journée et deux nuits, pendant lesquelles le cognac de Duparc et les calembours de Benoît nous tenaient éveillés, tout fut prêt et sur les pupitres à l'heure fixée. »

Un malheur ne va jamais seul. Les deux dernières répétitions ayant été écourtées — raisons pécuniaires — le temps manqua pour mettre au point le morceau symphonique qui fut tout simplement abandonné. Peu s'en fallût que le chœur final de la première partie, lui-même, ne fût supprimé. Les musiciens maugréaient contre cette tonalité de fa dièze non habituelle. Ils en trouvaient le doigté difficile, inexécutable.

Colonne rejetait la faute sur cette musique.

— Au diable ces tons de fa dièze ! criait-il, en frappant du bâton son pupitre.

Faut-il ajouter que *Rédemption* fut médiocrement rendu ? Mounet-Sully mit tout son art au service des récits parlés, mais Mme de Caters défendit les soli avec mollesse, ne trouvant pas dans cette « musique bizarre et sans effet » les ressources que lui donnaient, dans la première partie du concert, les airs de Rossini. Le public, avec le critique de la *République Française*, ne vit dans cette œuvre qu' « un fade cantique qui ne

pouvait produire que de l'ennui » : aussi *Rédemption* s'acheva devant une salle presque vide.

Franck, après l'exécution, rentra chez lui, escorté de ses élèves, très émus de cet échec qui, selon eux, n'avait pour cause que des difficultés techniques. Ils auraient voulu le faire comprendre au maître. Ils le virent si peiné qu'ils n'en eurent pas la force, sachant combien il tenait à cette tonalité de fa dièze. Ils le quittèrent au seuil de sa porte.

Georges Franck trouva son père chez lui, dans le grand salon. Il était assis sur un divan, front dans les mains, tête penchée ; il pleurait... En voyant son fils, il eut cette exclamation douloureuse :

« C'est cependant beau, mon petit !... »

Il fallut capituler. Franck eut pour *Rédemption* le même courage que pour *Ruth* : il le refondit, transposa l'air de l'archange en mi majeur, recommença le morceau symphonique et ajouta un chœur d'hommes en ré mineur au début de la troisième partie, pour rééquilibrer le tout.

Il disait à Augusta Holmès : « Sur les conseils d'un de mes élèves en qui j'ai pleine confiance, j'ai remanié le morceau symphonique ; maintenant, je trouve que ce n'est pas plus mal. »

Cette modestie et cette sincérité lui firent racheter à son éditeur la première édition de *Rédemption*. L'œuvre modifiée fut regravée en 1875 avec le nouveau morceau symphonique que, depuis, l'on joue partout, et qui faisait dire à Chabrier : « Ça, c'est la musique même ! »

Les vrais musiciens et les critiques soulignaient la beauté toute moderne de l'œuvre. « Il y a là, écrivait Victorien Joncières dans la *Liberté*, des pages d'une beauté incomparable qui seront vengées un jour de l'indifférence incompréhensible du public actuel : ce sont des morceaux absolument admirables, dignes d'être placés à côté des plus sublimes inspirations de nos grands maîtres... L'art musical n'est jamais allé plus loin. Qu'on ne s'y trompe pas, le nom de César Franck figurera un jour parmi les noms les plus rayonnants de l'art musical. »

Il est heureux, sur l'aride chemin qui mène à la gloire, d'entendre, de temps à autre, la voix réconfortante d'un prophète.

L'ANNÉE même où il achevait *Rédemption,* Franck fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire. Comment la chose se fit, on ne le sait exactement. Il s'agissait de remplacer le vieux Benoist qui, au cours de cinquante-trois ans de carrière, avait tué sous lui, comme disait Massenet, trois rois, un empereur et deux républiques. C'était le doyen des professeurs.

Ruth et *Rédemption* venaient d'attirer l'attention sur César Franck, et chacun savait qu'en qualité d'organiste, il était maître. Ambroise Thomas, appelé à la direction du Conservatoire, ne pouvait l'ignorer. Sans doute n'était-il pas amoureux de sa musique, mais il connaissait sa valeur professionnelle et l'avait inscrit sur sa liste des « recommandés. » Il le fit même passer en tête lorsqu'il présenta les candidats au ministre. Il en avait parlé à Théodore Dubois, hier encore maître de chapelle à Sainte-Clotilde, et qui venait de ravir, rue Bergère, la place de professeur d'harmonie laissée libre par Elwart.

— Je le connais, avait répondu le jeune Dubois, après avoir lui-même décroché la timbale, c'est l'homme qu'il vous faut : beau talent et parfaite probité artistique.

Il est de règle que le ministre désigne toujours le premier candidat en liste. Le ministre d'alors, Jules Simon, demanda l'avis de Saint-Saëns, qu'on avait probablement pressenti au sujet de la charge vacante. Tout porte à croire que le titu-

laire du grand orgue de la Madeleine, qui faisait alors de nombreuses tournées à l'étranger, ne voulait pas s'enchaîner au faubourg Poissonnière.

— Franck fera parfaitement l'affaire, Monsieur le Ministre, il est professeur né.

Parut l'arrêté du 31 janvier 1872 qui nommait César Franck à l'emploi aux appointements de 1.500 francs par an. Il entrait en fonctions le lendemain même.

Il pénétra donc, dit Emmanuel, dans « cette petite salle où un vieil orgue poussif, à deux claviers et à tuyaux tordus, servait, depuis soixante ans, à former les élèves des belles-lettres musicales. Benoist s'en montrait satisfait. Son successeur, en s'y installant, retrouva un ami de jeunesse ; et sans rancune contre l'instrument auquel il avait fait violence au concours de 1841, pour n'en tirer qu'un second prix, il l'accepta tel quel et tel quel le transmit à Widor ».

Dans cette espèce de petit cloître aux lumières diffuses, Franck prodigua, de 1872 à 1890, à des générations de musiciens, les fruits de sa connaissance et la sagesse de ses conseils. Wachs, Samuel Rousseau, Benoît, Humblot, Vincent d'Indy, Dallier, Gabriel Pierné, Adolphe Marty, Tournemire, Widor, Letocart, Galeotti, pour ne citer que des lauréats, actuellement organistes des grandes églises de France et d'Italie, vinrent y recevoir les leçons du maître.

On a dit que l'enseignement de Franck n'était pas apprécié au Conservatoire ; que sa classe avait peu de succès ; que, comme organiste, la technique de l'instrument l'intéressait peu ; qu'il se contentait de faire un cours d'improvisation libre sur un plan immuable d'andante. Ces paroles ont pu être prononcées par Charles-Marie Widor, mais Gabriel Pierné, qui fut aussi son élève, nous assure que Franck était un professeur modèle. « Toujours pressé, mais toujours à l'heure, écrit-il, quelques instants avant le moment fixé, on le voyait arriver par le fond du vieux Conservatoire, dans sa tenue habituelle qui avait la rigidité d'un uniforme... Il jetait un coup d'œil dans la salle d'attente pour voir si ses élèves étaient là. Hélas ! la salle était souvent vide. Franck montait alors dans la salle où se trouvait l'orgue et puis, patiemment, en

attendant, improvisait. Lorsque l'attente se prolongeait un peu trop, il allait recruter ses élèves dans les cours voisins. C'est ainsi que, fréquemment, de la classe de Massenet, vers deux heures et demie, nous voyions s'entr'ouvrir la porte ; la tête de César Franck apparaissait et d'une voix calme, grave, énorme, disait : « Il n'y a personne pour moi ? » Ceux qui avaient fini avec Massenet se levaient et passaient dans la pièce voisine. Alors la leçon commençait : c'étaient des improvisations de contrepoint fleuri, de fugue, d'une sonate sur un thème libre et, pour terminer, un morceau d'exécution. »

« Il faut se représenter une de ces leçons de Franck dans ce petit théâtre où la belle voix du maître résonnait comme une cloche grave, ajoute Maurice Emmanuel, tantôt détaillant l'exercice en train, tantôt exprimant, en idées générales, les prédilections du musicien. Sévère quant à l'agencement d'une fugue, il voulait que cette rhétorique fût le moins creuse possible. « Cherchons d'abord un beau contre-sujet », disait-il... Et, comme l'élève, invité à réaliser cette trouvaille, ne se montrait pas toujours un inventeur heureux, Franck se substituait à lui et lui découvrait incontinent un contre-sujet de grand style. « En voici un second !... Et un troisième !... Et un autre encore !... » Les élèves étaient confondus... »

S'agissait-il d'un exercice d'improvisation, Franck agissait de même : il créait un « verset » ou une pièce plus développée, puis, « au lieu de vous arrêter et de vous faire une série d'observations de détails, il se mettait à côté de vous, sur le banc, vous étayait d'une note, puis de deux, vous poussait peu à peu du banc de chêne, prenait doucement votre place, improvisant pour vous et vous instruisant par l'exemple, et de quels admirables exemples ! » Ce qu'il exigeait avant tout, fût-ce dans le plus élémentaire exercice de contrepoint, c'est qu'on fît œuvre « musicale ».

Il était loin du professeur formaliste parlant *ex cathedra*, jugeant mauvais tout ce qui ne s'applique pas étroitement à un cadre donné. « Il n'y a pas qu'une seule manière de construire une fugue, leur disait-il ; parmi celles de Bach, on n'en trouverait pas deux semblables. Les fugues dites « d'école » se

terminent invariablement par une strette. Bach ne s'astreint pas à cette obligation. Voyez quel parti il tire de ces imitations serrées, comme aussi des expositions de thème par augmentation, par diminution ou par mouvement contraire dans la *Fugue en mi bémol mineur* du premier *Clavecin*, par exemple, ou dans celle en *mi bémol majeur* du second. Voilà, ajoutait-il, des modèles d'écriture musicale que tout musicien né ne peut manquer de suivre ».

Aussi se montrait-il particulièrement sévère sur le choix et l'ordre des modulations. Il entendait, d'autre part, qu'on ne perdît jamais de vue le thème initial : l'improvisation devait être bâtie solidement, s'élever comme un édifice. Il était, sur ce point, intransigeant. Il lui arrivait de s'exalter jusqu'à la violence pour une déviation de tonalité. « En fin de compte, écoutez-moi ! » s'écriait-il. Puis, s'apaisant soudain, il vous prenait les mains d'un geste paternel, affectueux, qui lui était familier : « Je m'emballe..., mon petit, excusez-moi, mais la musique sans tonalité n'est plus un art..., c'est du dévergondage. » Et comme si le pauvre instrument du Conservatoire avait sa part de responsabilité dans l'affaire, il libérait l'élève avec ces mots : « Venez dimanche à Sainte-Clotilde, je vous « montrerai », ce qui était pour le disciple une suprême consolation, car assister aux improvisations de Franck, à son Cavaillé-Coll, était haut privilège.

FRANCK est professeur, une fois de plus. Il l'est officiellement. Il devra soumettre chaque année des élèves au concours, faire partie de jurys et participer aux manifestations artistiques du Conservatoire.

Suivent son cours deux ou trois élèves de son prédécesseur : Paul Wachs, Louis Benoît, Samuel Rousseau. Les deux premiers seront lauréats dès sa première année. Puis viendront Humblot, Jean Tolbecque, Vincent d'Indy, ses disciples directs.

Une règle en usage dans l'établissement veut que tout titulaire nouveau se produise à l'un des concerts dirigés par le directeur : César Franck parut donc en soliste à la première audition de 1873. Aux côtés d'Ambroise Thomas, qui fit exécuter par l'orchestre le *Chant Élégiaque* de Beethoven, il entreprit à l'orgue le *Prélude et fugue en mi mineur* de Bach, insistant, passionné, qui atteint dans la fugue au pathétique. Par la façon magistrale dont il calait ses mains sur le clavier, par l'expression qu'il faisait jaillir de ces pages, Franck obtint du public peu habitué à cette musique sévère, des applaudissements qui, dit le critique, « nous ont paru sincères, l'éminent organiste ayant su faire admirer les beautés de l'œuvre ».

En mars, la même année, au Conservatoire encore, au profit de l'Orphelinat des Saints-Anges, il improvise à l'orgue

avec son talent habituel, auprès de Mme Viardot, du violoniste Sarasate et de Coquelin Cadet.

En cette académie de musique, mieux que dans une basilique silencieuse, Franck participe plus directement au mouvement d'art. Ce n'est pas que, rue Bergère, tout soit joie et lumière, juvénilité, pétulance ; on y voit des couloirs sombres, des confrères peu amicaux ; on y fait de la musique stéréotypée. Seulement, la jeunesse, là, fourmille, discute, se débat, se révolte, s'enthousiasme. Il l'aime, cette jeunesse, partage ses espoirs, l'encourage, l'aide de ses connaissances. Autour de lui, rien que des âmes assoiffées de savoir dont le cœur est reconnaissant à la moindre offrande. Il sent cette adolescence avide de beauté, avide de créer, de jouer un rôle. Et lui, qui garde au cœur le feu clair, qui, à cinquante-cinq ans, n'a pas encore touché au grand succès, se donne l'illusion d'être de leur âge. Il l'est d'esprit : il a le tempérament révolutionnaire ; il se sent de son époque et croit qu'il va pouvoir seulement écrire, en marge des formules scolaires, la musique de son temps.

Qu'il parle ou joue, ces élèves ont l'air de reconnaître et de comprendre son langage. A lui vient toute une pléiade qui s'intéresse à ses œuvres et, sans qu'il s'en rende compte, par la petite porte qui conduit à sa salle d'orgue, C. Franck est entré dans le courant vivant de l'art.

Il a rebâti *Rédemption*[1]. La seconde version en fut exécutée le 15 mars 1875 à un grand concert.

Franck, fort de ce qu'il avait à dire, se reprenait à produire. Le 6 juin 1876, il achevait de mettre la dernière main à une œuvre inspirée de Leconte de Lisle, *Les Éolides*, son second poème symphonique. Le premier, *Ce qu'on entend sur la Montagne*, d'après Victor Hugo, daté 1846, était resté longtemps dans ses cartons. C'est Liszt qui, dix ans plus tard, l'avait réalisé. Depuis lors, cet esprit hardi avait jeté dans le domaine des sons ses *Poèmes symphoniques*, à programmes, dont l'exégèse était donnée préalablement à l'exécution. Ce

1. La première version fut donnée à la Société Nationale de Musique en 1874.

commentaire n'avait d'autre but que de « préserver l'auditeur contre l'arbitraire et d'orienter par avance son attention sur l'idéal poétique qui a conduit l'auteur ». Ainsi s'exprime Liszt lui-même.

Est-ce pour rendre hommage à un artiste qu'il n'a cessé d'admirer, dont « les ouvrages sont une mine de trésors mélodiques et harmoniques », que Franck vient d'écrire *Les Éolides* ? L'interprétation lui en paraît si aisée qu'il a négligé d'y joindre des explications. Avoir lu les vers du grand parnassien suffit. Et même les ignorât-on, que l'on peut tout à l'aise savourer la musique, l'esprit n'a nul besoin de guide. Qu'il s'agisse des vents libérés de l'outre d'Ulysse ou de vagues plaintes circulant dans l'éther, ce n'est rien d'autre que le cœur de Franck qui s'exprime. Vent ou plainte, c'est un chant exquis de fraîcheur, de légèreté, de fluidité. Les chimères passent dans le ciel de nos rêves ; la douleur point ; la lutte naît. Nouveau saint Georges, on terrasse ses illusions, étouffe ses larmes. Reste, vaporeuse, une grisaille de mélancolie où les mélodies, comme des lianes, s'enchevêtrent d'un bout à l'autre de l'orchestre. Et cette nostalgie ailée nous berce mollement sur les ailes des zéphyrs. On croit n'être plus sur terre.

Et dire que Saint-Saëns, parce qu'il versifiait à ses heures, a osé écrire : « Franck était plus musicien qu'artiste : ce n'était pas un poète ! »

Est-il possible que Lamoureux, ce petit homme court, chauve, vif et alerte, ce « boulet de canon sur jambes » comme on l'appelait, se soit perdu dans les méandres harmoniques des trois thèmes des *Éolides* ? Pourtant Franck s'exprimait par un seul et même instrument, l'orchestre, dont il venait de se rendre maître.

Sous la baguette de Colonne, à la 70e séance de la Société nationale de musique, en 1877, l'exécution des *Éolides*, pas plus qu'en 1876 avec Lamoureux, n'eut un vrai succès. Au public aussi sa part de responsabilité.

UNE atmosphère spéciale régnait au Conservatoire vers 1878. Sous la bannière d'Ambroise Thomas, auteur d'*Hamlet*, le temple de la musique n'était qu'une pépinière à prix de Rome. L'harmonie et la composition y étaient enseignées par des maîtres dont toute l'ambition était de mettre leurs élèves à même de réussir, comme eux, l'épreuve du Grand prix. Leur méthode de travail ne consistait qu'en l'étude indigeste d'une quantité de règles et de formules, qu'en une suite d'exercices ennuyeux où la musique prenait un goût amer. Si l'on quittait l'objectif de la cantate, on abordait l'opérette, l'opéra-comique ou l'opéra : le grand art ! Chacun des professeurs, depuis le benjamin Dubois jusqu'au vieux Massé, en passant par l'ineffable Bazin, le distrait Guiraud, le suave Massenet, avait à se prévaloir, qui des *Noces de Jeannette*, qui de *Voyage en Chine*, de *Madame Turlupin* ou de *Don César de Bazan*. Je ne veux point médire des faiseurs d'opéras ; ils ne manquaient pas tous de talent ni de science, et certain d'entre eux fut à la fois excellent professeur et compositeur en vogue. J'entends seulement souligner l'esprit qui sévissait alors dans la maison où tout était orienté vers le théâtre.

Sur cet art de coupe identique, traditionnel, le drame wagnérien vint déferler comme une mer. Autant qu'ils le purent, de leur chaire, les fournisseurs d'opéras français s'oppo-

sèrent à cette avalanche du drame allemand qui rompait les cadres et entraînait dans ses flots la ligne mélodique. Le titan germain avait beau transgresser la syntaxe musicale, on ne pouvait résister à cette marée sonore dont on subissait l'envoûtement. Les jeunes surtout y étaient sensibles, mais les officiels mettaient à l'index cette musique, sans rives. Comme devant l'inondation, ils s'efforcèrent de dresser des barrages. On ferma à Wagner les portes du Conservatoire. On ne laissa pénétrer dans les classes nul de ses ouvrages. Malheur à qui lisait ses partitions ! Pour avoir apporté les *Maîtres Chanteurs*, de Bréville se fit chasser du cours. C'est le même élève qui, demandant à son professeur comment on développait un thème de symphonie, avait obtenu cette réponse : « On fait comme on peut ! » Symphonie ? Est-ce qu'on s'occupe de symphonie au Conservatoire ? Pourtant Ambroise Thomas crie aux jeunes : « Faites des symphonies comme Beethoven, et je vous jouerai ! » et personne, dans l'établissement, n'en explique les principes.

Si, dans cette forteresse retranchée, un homme parle de musique pure : c'est César Franck. Il a parmi ses élèves Rousseau, Benoît et Vincent d'Indy, qui étudie avec lui le contrepoint, la fugue et la composition. Tous trois, enthousiastes du maître, confient à leurs condisciples, ceux des classes de Massé, de Massenet, de Bazin, de Dubois, qu'à leur cours, on parle couramment de Bach, des symphonies et des derniers quatuors de Beethoven, des œuvres de Schubert, de Wagner, de Liszt, de Berlioz et de Schumann. Le maître les entretient du mouvement musical moderne. Il a déchiffré avec eux la partition des *Maîtres Chanteurs*, lu les *Poèmes symphoniques* et la *Damnation de Faust*. Il est presque sexagénaire, mais il possède une foi tenace, un enthousiasme qui le rend plus jeune que le plus jeune d entre eux. C'est un professeur point revêche, ni pontifiant ni tyrannique. Il est doux ; il est bon.

— Viens le voir, avait dit d'Indy à son ami. Tu as des essais ; tu les lui montreras. Il les verra avec plaisir ; il aime les novices ; il est encourageant.

Et le vicomte Alexis de Castillon de Saint-Victor, officier

de Saint-Cyr ayant fait la guerre, quitta la classe de Massé pour devenir élève de Franck.

Il fut suivi d'Ernest Chausson et de Guy Ropartz qui s'échappèrent des mains de Massenet. Pierre de Bréville, qui allait au Conservatoire en même temps qu'à l'Université, s'étant entendu dire par Dubois : « Je ne crois pas que vous soyez destiné à la musique », était venu chez Franck qui l'avait rassuré : « Le droit, ça ne me regarde pas, mais la musique, c'est un peu mon affaire. Faites-en. Dubois se trompe. »

Ces nouveaux adeptes rejoignirent Arthur Coquard, autre docteur en droit, musicien ; Henri Duparc, du collège de Vaugirard ; Albert Cahen, d'origine anversoise ; Charles Bordes, au visage d'enfant de chœur, et Augusta Holmès, jeune pianiste irlandaise. Ceux qui travaillaient avec le maître au boulevard Saint-Michel et ceux qui suivaient ses cours au Conservatoire, se prirent pour lui d'une affection sans bornes. Tant de mansuétude rayonnait de ce visage, tant d'âme émanait de sa parole et de sa musique que, dans leur juvénile enthousiasme, ses disciples l'appelèrent « le père Franck ». C'est la première fois que j'emploie l'expression. Son fils Georges se montrait assez irrité de cette appellation qui, auprès de cœurs mal placés, pouvait prendre un sens dénigrant et ironique. Aux yeux de cette jeunesse qui n'usait pas de noms d'anges, César Franck représentait, dans ce qu'il a de noble et de déférent, le père. Véritablement, il avait deux familles, la sienne propre, au foyer de Mme Franck, et cette autre, adoptive, de tous ces jeunes compositeurs qui, autour de lui, sentent, instinctivement, tout ce que représente devant la musique de demain le nom de César Franck.

Sa maison leur était toujours ouverte. Chaque mercredi soir, le grand salon s'éclairait à leur intention. Ils avaient leur jour, quoique Franck les reçût en tout temps si l'un d'eux avait un service à solliciter. On se réunissait moins pour prendre leçon que pour discuter de musique. La plupart de ces jeunes instrumentistes se doublaient d'un compositeur. S'exprimer dans la langue d'Apollon, se libérer des chants intérieurs dans la forte syntaxe du maître, était toute leur ambi-

tion. Ils rêvaient de créations souverainement belles, dans l'esprit des grands génies. Ils se sentaient soutenus par un homme qui encourageait leur effort. Jamais aucun d'entre eux ne se laissait rebuter, heureux qu'on lui montrât du doigt ses faiblesses. Alors que ses prosélytes reconnaissaient sa science, Franck avait le talent de la leur faire ignorer. Une difficulté se présentait-elle, il incitait l'élève à la réflexion et disait :

— Voyons comment Beethoven... Schumann... se sont tirés d'affaire devant un cas semblable.

Il prenait ces génies à témoin, puis concluait :

— Voilà encore une autre solution... que je vous « propose ». Jamais il ne l'imposait.

— Réfléchissez, disait-il volontiers, réfléchissez avant de changer ça, si vous l'aimez ; il n'est pas certain que j'aie raison. Ou :

— Au Conservatoire on ne permet pas cela, mais, moi, je l'aime.

Quelqu'un jouait-il un morceau qu'il venait de composer, Franck l'écoutait, oreille tendue, cœur ouvert, épiant un trait de mélodie, un accord, une harmonie qui l'impressionnât. Rayonnant, il arrêtait sur-le-champ l'auteur en prononçant ce « J'aime » dans lequel d'aucuns on cru voir (surtout dans le « Je n'aime pas ») un jugement trop absolu. C'était cependant le mot qui convenait à celui dont l'enseignement comme la vie n'était qu'amour. Aimer et faire aimer, n'est-ce point le secret de tout enseignement ? Et parce qu'il n'avait ni le dogmatisme ni la rigidité doctorale des professionnels, que ses échanges d'idées n'avaient rien d'impératif, parce que ce maître traitait ses élèves en amis, sans se draper dans la toge du magister, on a critiqué sa façon d'être. Il ne faisait rien d'autre, enseignant de la sorte, que de retourner, à son insu, à la vieille méthode platonicienne. Il dissertait volontiers sous le portique, que celui-ci fût le perron de sa maison ou le portail de Sainte-Clotilde. Pour profiter des heures qu'il pouvait leur accorder, ses élèves s'en venaient l'attendre, le dimanche matin, à l'eglise, en écoutant ses improvisations. C'était un des rares moments, en dehors du jour réservé, où



Cour intérieure de la maison où naquit César Franck, place Saint-Pierre à Liége.

(Dessin de R. Joei).

ils pouvaient bénéficier de sa présence. On l'eût volontiers rencontre comme Platon, les bras à l'épaule de ses disciples, sur le trajet qui conduisait de Sainte-Clotilde au boulevard Saint-Michel. C'était l'unique jour où, pour rentrer, il se permît le chemin des écoliers : le jeudi ou le vendredi, après son service, il partait précipitamment, toujours rappelé par quelque leçon. Mais le dimanche, il consacrait une heure à la flânerie ou, tout au moins, à des « conversazioni. » « Tout en marchant, écrit Pierre de Bréville, qui vint à son tour, un peu plus tard, se nouer au groupe, il répondait à ses élèves et amis. »

Il arrivait qu'au cours de la semaine avait eu lieu l'un ou l'autre concert auquel il n'avait pu assister. Les élèves ne comprenaient pas l'accueil que l'on faisait à des œuvres médiocres ; ils s'en montraient d'autant plus outrés qu'ils savaient les difficultés auxquelles leur maître se heurtait auprès des chefs d'orchestre et son peu de succès devant le public.

Franck ne se montrait ni déçu ni vindicatif. Au contraire, il s'efforçait de ramener ses ouailles à plus de modération. Aux jugements emportés qu'il entendait formuler contre ses confrères qui le dépreciaient, il s'efforçait de répondre par une bonne parole à leur adresse ou à leurs œuvres, non pas qu'il fût timide ni peureux, mais parce que cette jeunesse allait trop facilement aux extrêmes. De nature, il n'était ni bénisseur ni démolisseur. Son tempérament le poussait à trouver de belles choses qu'il pût admirer.

Bien qu'Ambroise Thomas, dans les couloirs du Conservatoire, ne lui adressât au passage qu'un bonjour protecteur, Franck louait volontiers d'*Hamlet* la scène de l'Esplanade en disant : « Je voudrais l'avoir écrite. » Sans doute Berlioz avait commis des accrocs à la grammaire musicale, froissé le bon goût ; il le lui pardonnait pour avoir écrit le finale de la *Symphonie fantastique*, page géniale, ne cessait-il de répéter. De Saint-Saëns, dont il se croyait l'ami, il ne fallait pas médire. Hasardait-on au sujet de la symphonie avec orgue quelque restriction, qu'il se récriait : « Saint-Saëns est un parfait musicien : sa *Danse macabre* est une réussite et sa *Symphonie*

que j'ai achetée et lue, une œuvre construite. » Il ne parlait pas de même du *Christus* ou de la *Faust-Symphonie* de Liszt. Le maître hongrois dont il reconnaissait l'inspiration géniale, témoignait dans ses œuvres d'une fantaisie qu'il n'approuvait pas toujours. Il trouvait qu'on ne pouvait pas mieux écrire pour le piano que Fauré dans ses *Nocturnes*, et d'Alkan, il vantait les études. Ceux qu'il ne pouvait aimer ni louer, il s'arrangeait pour ne pas les amoindrir. J'ai lu *Cinq-Mars* jusqu'au bout, disait-il, lorsqu'on lui parlait de Gounod, et à Hermann Zeuta, pseudonyme d'Augusta Holmès, il reconnaissait le mérite d'écrire elle-même ses poèmes.

Il parlait peu de lui, de ses œuvres.

— Vos *Béatitudes*, Maître, touchent-elles à leur fin ? Nous savons que c'est un fameux travail, depuis longtemps sur le métier.

— J'y mets la dernière main. Elles m'ont donné bien du mal. Du bonheur aussi. La dernière surtout, la huitième, eut peine à se réaliser. Par trois fois, je l'ai recommencée alors qu'elle était orchestrée, elle clochait toujours par quelque côté. Il est vrai qu'elle est une synthèse musicale des sept autres, carrefour final où tous mes thèmes font clef de voûte dans la cathédrale que j'aurais voulu construire. Je vous en réserve la surprise pour la rentrée. Vous verrez, vous verrez...

— Qui va vous jouer, Maître ?

— Mais personne, mes enfants ! Nous, nous ne faisons que de la musique injouable...

Et le père Franck, arrivé à son logis, montait doucement l'escalier du perron en se retournant, pour adresser un « au revoir » amical à ceux que, demain, on allait appeler « la bande à Franck ».

Le 10 juillet 1879, César Franck achevait de transcrire la partition d'orchestre des *Béatitudes*. Il apportait à ce travail le soin jaloux dont les maîtres anciens entouraient leur chef-d'œuvre : « C'était ce qu'il avait fait de mieux. » Il l'offrit à sa femme avec la dédicace : « A Madame César Franck » inscrite de sa main.

Depuis 1869, les *Béatitudes* étaient commencées. Franck ne les travailla pas dix ans. Les circonstances l'en détournèrent. *Paris ; Patria ; Six pièces d'offertoire ; Panis Angelicus ; Le Mariage des Roses ; Passez, passez toujours ; Roses et papillons ; Lied ; Rédemption ; Les Éolides ; Fantaisie en la ; Cantabile ; Pièce héroïque* et enfin le *Quintette* sont nés dans cette décade que couronnèrent les *Béatitudes*.

Celles-ci furent incontestablement le grand rêve de Franck. Elles étaient dans son cœur depuis l'heure où, à la lecture de l'Évangile, les paroles du Christ sur la montagne lui avaient dicté sa règle de vie. Il s'était fait du Rédempteur une idée à la fois idéale et humaine. Jésus, il l'avait vu sur les portails, dominant les scènes de la vie des réprouvés et des élus. Pareillement, il conçut son œuvre en grand imagier chrétien : une suite de huit tableaux, mettant chacun, face à face, la souffrance humaine et la paix divine.

Franck, avant d'établir son plan d'ensemble, fit apporter maints changements au scénario de Mme Colomb. Ah !

s'il avait pu l'écrire lui-même, il eût trouvé d'autres mots que ces paroles où le sentiment joue à froid ! Heureusement que le style biblique, lorsque parlait Jésus, le ramenait à plus de vérité, de chaleur d'âme : « Bienheureux les pauvres en esprit — Bienheureux ceux qui sont doux — Bienheureux ceux qui pleurent... »

Huit béatitudes, autant de triptyques. Sur un volet, la peinture des vices inhérents à la nature humaine : côté affligeant de l'humanité ; sur l'autre, sérénité céleste : béatitude. Au milieu, le Christ en gloire impose la noble mélodie de la parole divine.

Cette mélodie, Franck l'a trouvée ; sans elle, l'édifice croulait. Elle s'annonce dans le prologue pour s'énoncer librement dans la première béatitude quand le Christ dit : « Heureux l'homme épris des biens véritables... » Le poème qu'il chante alors n'est pas celui dont le papier porte trace, c'est la prière exhalée dans l'intimité de son âme. Ce thème rayonnant de charité s'étale dans les chœurs, s'étend à l'infini dans une radieuse lumière ; l'hosanna final, comme une flèche de cathédrale, rejoint le ciel.

Telle conception risquait la monotonie. Franck sut l'éviter. Tout en gardant l'unité thématique à son polyptyque, il en diversifia la présentation par une progression tonale et une constante variation des sonorités. Il le bâtit d'après la grande loi de l'antithèse : antithèse du mal et du bien ; antithèse des chœurs terrestres et célestes ; antithèse des tonalités mineures et majeures ; antithèse des mouvements.

Les premières Béatitudes accusent peut-être moins de sûreté dans l'écriture. Pourtant le style fugué fait merveille dans le chœur terrestre de la deuxième. Camille Bellaigue, qui ne comprendra rien non plus à la symphonie, trouve le chœur en canon de la troisième « maussade et renfrogné », alors que d'autres l'aiment pour les adieux déchirants de l'épouse. La quatrième, venue d'un jet, a son récitatif admirable ; c'est la préférée de Franck. La cinquième, quoiqu'elle ait subi trois versions différentes, est de valeur plus contestée ; le style en reste assez théâtral. La sixième plane dans la tonalité de fa dièze majeur, si favorable. Les anges du chœur

céleste semblent empruntés aux toiles de Filippino Lippi ou de Melozzo da Forli. En contraste, vient la septième : « C'est moi, l'esprit du mal, qui suis roi de la terre. » « Il fallait voir Franck incarnant Satan, sourcils froncés, rictus à la bouche, lancer, pour se donner un air terrible, de bizarres éclats de voix qui éveillaient plutôt le sourire que l'effroi ! » C'est une des faiblesses de ce cœur généreux de n'avoir jamais pu peindre le mal. Quand il chante : « Il se lève enfin, le jour de la vengeance ! », on songe infailliblement à Robert le Diable. L'imagination lui manquait pour simuler la rage ou la haine ; il n'arrivait pas à les exprimer ; ces sentiments jamais n'avaient bouleversé son âme. Passait-il au thème de l'amour universel, la phrase fusait sans effort. Quoi qu'en pense Saint-Saëns, Franck était artiste autant que musicien. Il y a de l'art et du plus grand dans cette Béatitude huitième qui subit tant de transformations qu'elle ne fut achevée qu'en 1879. Il en avait parlé bien avant cette date. Tobie, les prophètes, les sept Macchabées, intervenaient dans la première version. « Il est chic, disait-il, mon septuor des Macchabées de vingt et une mesures ! » Pourtant il le supprima et ne fit parler que la Mater Dolorosa, dont l'accent ne peut être entendu sans émoi.

Chef-d'œuvre ! s'écrient les uns, lorsqu'ils songent aux richesses que Franck y sema. Quand on veut en prendre la mesure et la qualité, il faut en effet appeler à comparaison Bach, Beethoven, Hændel, Berlioz, Wagner, dans *La Passion selon Saint Matthieu*, la *Missa Solemnis*, *Le Messie*, la *Damnation* ou la *Tétralogie*. Franck se classe au nombre des bardes qui ont tenté d'exprimer dans la langue sonore les grands hymnes de l'humanité.

Depuis que nous avons vu l'aigle ouvrir ses ailes, nous savons de quels battements il est capable. Dieu sait pourtant si, à l'heure où il achevait ses *Béatitudes*, quelqu'un soupçonnait son génie !

Franck, voulant en faire une lecture à ses élèves et à quelques invités, les réunit chez lui le jeudi 19 février 1879. Nous ne pouvons que suivre d'Indy, témoin oculaire, dans le récit qu'il en fait. Le maître croyait qu'une audition en son domi-

cile privé, avec la présence de hautes personnalités, lui assurerait quelque chance pour l'exécution publique de son œuvre.

Le jour fut choisi d'un commun accord avec le ministre des Beaux-Arts, pour qu'il pût y assister.

Franck, en vue de cette séance, avait réduit la partie d'orchestre à une partition de piano ; les soli avaient été choisis dans les classes de chant de Bussine et de Mme Viardot, et vingt choristes, parmi les masses chorales du Conservatoire. M. Mouliérat tenait le rôle de récitant ; M. Quirot, celui de Satan et M. Seguin, du Christ.

Franck attendait beaucoup de cette soirée. Heureux, dans sa redingote neuve, avec à son côté Mme Franck, consciente de son rôle, tous deux recevaient. Les entouraient leurs enfants et des parents : Germain, jeune homme de vingt-six ans ; Georges, le professeur d'histoire, et sa jeune femme, Anglaise distinguée ; Joseph, son frère, ruban à la boutonnière, et son épouse, venus de Grenelle ; les Lefébure, les Denis et d'autres.

A l'heure dite, tout le monde était là, sauf... les autorités. Les directeurs du Conservatoire et de l'Opéra s'étaient excusés ; mais le ministre viendrait, il l'avait promis. Franck s'étant, la veille, foulé le poignet en fermant une portière de voiture, avait dû prier d'Indy de tenir la partie de piano. Ce dernier travailla tout un jour à se la mettre dans les doigts pour faire honneur à son maître.

Il était plus de huit heures qu'on attendait toujours Son Excellence. Au dernier moment, un télégramme : le ministre s'excusait : « A son grand regret... » De la presse, quelques critiques vinrent faire acte de présence, puis s'empressèrent de regagner le boulevard après s'être rafraîchi le gosier entre deux *Béatitudes*.

Néanmoins l'exécution eut lieu. Elle dura plus de deux heures, accusant, sans le secours de l'orchestre, certaines longueurs. Vincent d'Indy a souvenance qu'Édouard Lalo des *Débats* et Victorien Joncières de la *Liberté* restèrent jusqu'à la fin pour témoigner leur déférente admiration à l'auteur.

Ce fut ce qu'on appelle une soirée manquée... et sans lendemain.

Ses disciples n'étaient pas loin de croire l'œuvre irréalisable. L'un d'eux, dans son désir de la voir exécuter, lança cette réflexion dont il reconnut l'erreur, par la suite :

— Maître, si vous présentiez séparément vos *Béatitudes*, peut-être aurions-nous plus de chance de les entendre.

Franck concevait l'exécution totale de l'ouvrage, mais enfin il ne rejetait pas, *a priori*, cette idée.

— Nous verrons, se contenta-t-il de répondre, car il était un peu découragé par cet essai.

Toute sacrilège que fût la suggestion, elle l'emporta par son côté pratique. La première *Béatitude* fut exécutée aux Grands Concerts ; la quatrième, au Châtelet, avec le chanteur Vergnet ; la sixième, au Conservatoire, sous la baguette d'Ambroise Thomas, et la huitième avec Colonne, en 1889, au Trocadéro.

— Colonne a été parfait, disait Franck en sortant de la salle.

Cependant que Poujaud écrivait à Chausson : « Les chœurs, mal équilibrés, ont chanté faux, mieux qu'à l'Opéra. Ce fut presque un succès, malgré l'assassinat. »

Le père Franck, dans son délire, n'avait entendu que sa musique.

On ne joua de son vivant, ni la seconde, ni la cinquième, ni la septième Béatitude. Et jamais l'œuvre en entier.

EN Franck, les uns n'ont vu qu'un mystique, le « père séraphique » ; les autres, qu'un pauvre musicien ignorant son génie.

Franck est un homme. La nature l'ayant doté de constantes aspirations, il est plus près que nous, peut-être, d'une réalisation harmonieuse. Il n'en est pas moins sujet aux orages humains qui bouleversent l'existence. Seulement, il a, pour rétablir l'équilibre, deux sécurités : Dieu et la musique.

Sincère dans sa vie comme dans sa foi, ses attitudes gardent toujours un accent de vérité. Il faut craindre d'en faire un marguillier confit en oraisons, ne sachant faire deux pas sans s'asperger d'eau bénite ni ployer les genoux. Sa croyance est question de sentiment plus que de doctrine. Sérieux, mais ni rigide ni austère. Il a des obligations auxquelles il se soumet : hier, son père ; aujourd'hui, sa famille. Sa vie, toute simple d'apparence, ne trahit pas son âme ; on la croirait une eau dont nul remous ne trouble la surface, alors que l'agitation parfois l'assombrit jusqu'en ses profondeurs. On a négligé l'humain. Pour Franck, il faut partir du cœur, c'est lui qui supplée à tout. Il lui tient lieu d'intelligence, d'érudition, de philosophie, de culture. Ne mettez point César en marge de la vie, il s'y mêle, il en jouit, il en souffre. On a cru qu'il l'avait ignorée, vivant au-dessus, dans un monde extra-terrestre où l'homme semble s'être dépouillé déjà de sa gangue. On est

tellement habitué à le juger en dehors de l'humaine condition et toujours en fonction du divin, que ses admirateurs ont tout interprété, dans ses œuvres, suivant cet angle unique. Pourtant c'est à l'éclosion d'une tout autre musique que nous assistons avec le *Quintette*. Pour la première fois, Franck s'exprime avec ses habits de civil et son cœur de laïc.

Après quarante ans, il retrouve l'élan passionné qui perçait déjà dans ses trios. Sans le truchement d'un texte, il se livre. L'orgue n'admet que sérénité, apaisement, prière. Il ne traduit pas les combats de la conscience ni de la chair. Et Franck sent le besoin de confier à la musique les angoisses qui par moment le déchirent.

Écoutez la phrase saccadée du premier violon sortir avec la force irrésistible d'un cri qui se libère, d'une émotion impossible à contenir. Par-dessous, un sentiment tendre essaie de ramener au calme ; mais le mal, devenu obsession, s'étend le long d'un Lento qui s'épuise dans les sanglots contenus de la résignation. Après cet apaisement, le drame tisse de nouveau des sonorités angoissées ; le violon élève un chant dont les coups d'aile vont, croit-on, lui permettre de s'évader. En vain ! l'agitation, le trouble, renaissent, livrant, dans ce « combat spirituel », l'âme à ses déchirements tragiques.

Qui l'eût dite aussi tourmentée ? Ceux qui entendirent le *Quintette* en audition privée à la Société nationale en restèrent bouleversés. Est-ce là, demandaient-ils, de la musique pour la musique ? Quel drame intérieur cet homme introduit-il dans ces concerts de chambre ? Qu'est-ce que ces hardiesses où la tonalité, dans une phrase de huit mesures, passe par quatre tons différents ? Depuis Beethoven, on n'avait plus ouï de tels accents.

Un frisson nouveau, une langue neuve, venaient de s'imposer dans la musique française. Le Comité de la Nationale fut d'accord pour l'exécution publique de l'œuvre ; deux membres votèrent contre. Elle fut entendue le 17 janvier 1880.

On a exagéré le mauvais accueil qu'on lui fit. On applaudit certainement avec chaleur les interprètes : Marsick, Remy, Van Waefelghem, Loys et Saint-Saëns. Même dérouté par la

Le critique de la *Gazette de Paris* écrivait : « C'est une composition de grande envergure et de haut style... Son trait caractéristique est une belle mélodie qui, comme celle de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, se reproduit dans tout le morceau avec des allures différentes : pleine de sévérité dans l'allegro, de tendresse dans le lento, de grandeur dans le finale. »

En sortant du concert, Debussy disait :

— De la vraie musique, bien sûr, mais trop tendue, c'est du paroxysme tout le temps.

Duparc, lui, ému au point de ne pouvoir parler, pensait : « Qu'avons-nous fait à côté de ça ? »

— Dommage, M. Franck est trop chromatique, disait Ambroise Thomas.

— Je suis de votre avis, Maître, affirmait Saint-Saëns.

— Franck a de dangereuses tendances, ajoutait un autre.

Chabrier clamait :

— Qu'ils se taisent, ces théâtreux, à côté de celle-là, leur musique n'est que de la sous-m... !

La salle évacuée, quelqu'un s'aperçut que la partition du *Quintette* dédicacée « A mon bon ami Camille Saint-Saëns » était restée sur le pupitre. Oubli volontaire ? Indifférence ? L'auteur de la *Danse Macabre* avait mis son talent de pianiste au service de l'œuvre, mais il s'irritait « contre ce ton mineur ». Il s'irritait surtout, en cette année de 1880, de voir Franck s'imposer de plus en plus à la Nationale. On y jouait ses *Trios*, son *Quintette*, des fragments de ses *Béatitudes*. L'esprit de l'association changeait sous son influence ; les nouveaux éléments ne juraient que par la musique pure et le prenaient pour maître. Cela inquiétait et décevait Saint-Saëns, chevalier de la Légion d'honneur depuis dix ans, et bientôt membre de l'Institut !

Le grand pianiste Cortot a la bonne fortune de posséder cet exemplaire du *Quintette* avec les nombreuses indications de Franck, celui-là même qui servit à la première exécution et qu'abandonna Saint-Saëns. A propos des répétitions chez l'auteur pour la mise au point de l'œuvre, quand les instrumentistes, par de nombreuses reprises, s'efforçaient de traduire

exactement la pensée de l'auteur, de Bréville se rappelle les entrées intempestives de Mme Franck, pourtant bonne musicienne :

— Aurez-vous bientôt fini de faire tout ce bruit ? criait-elle.

On s'arrêtait un moment, interloqués, et dans le silence, on entendait Franck murmurer tout bas : « C'est tout de même autre chose que du bruit ! »

RECOMMENÇAIT pour la quantième fois la lutte des Anciens et des Modernes. Par définition, les professeurs sont conservateurs, et ceux du Conservatoire plus que les autres. Qu'ils s'appellent Thomas, Reber, Massé, Bazin, Savart, Dubois ou Durand, c'est le même esprit. Ces gardiens se transmettent les recettes infaillibles en dehors desquelles l'art n'existe pas.

— Qu'est-ce que ce professeur, demandait un secrétaire du Conservatoire, qui fait de sa classe d'orgue un cours de composition ?

Le père Franck, ignorant la mentalité soupçonneuse qui l'entourait, ne voyait malice en rien et témoignait la même confiance à tous ses confrères.

« Sans doute, M. Franck savait composer, il pourrait faire de la bonne musique; mais, comme l'assurait un professeur du Conservatoire, il a de fâcheuses tendances ; il entre en contradiction avec ses collègues charges de conduire les élèves au Prix de Rome. »

L'auteur des *Béatitudes* n'était pas en odeur de sainteté dans la maison : pensez donc ! des jeunes gens quittaient les cours de composition pour suivre ses conseils ! L'esprit du Conservatoire en était bouleversé. Accorder une chaire à Franck, c'était jeter l'anarchie dans les méthodes.

— Tu ne connais pas cette « bande à Franck » et en quels

termes — même orduriers — ceux qui en font partie parlent des uns et des autres ? confiait à un collègue l'un des maîtres de l'établissement.

Il fallait éviter que le professeur d'orgue accédât à l'enseignement théorique pur. L'ordre était, par tous les moyens, de faire échec à Franck.

On le lui fit bien voir : Victor Massé étant mis à la retraite, le ministre, désireux de réparer son abstention à l'audition privée des *Béatitudes*, tenta de faire nommer César à la direction de la classe. Ambroise Thomas refusa. Il ne voulait pas à la composition d'un musicien qui n'était pas prix de Rome et n'écrivait pas dans la tradition. Il lui préféra Ernest Guiraud, l'auteur de *Madame Turlupin*, qui fut nommé le 3 novembre 1880.

Le mois n'était pas écoulé que Reber, l'un des trois professeurs de composition, mourait subitement le 23 novembre. Nouvelle occasion pour Franck de postuler. Il tente quelques démarches, pressé par ses disciples. Ils auraient voulu, plus que lui, le voir accéder à une place qui lui revenait. S'il faut en croire Charles-Marie Widor, son ancien élève, alors organiste à Saint-Sulpice, Franck, venu le consulter, lui aurait dit :

— Voici encore vacante une des classes de composition. Vous connaissez le ministre ; parlez-lui de ma candidature ; si je suis nommé, vous pourrez prendre ma classe d'orgue.

Widor s'abstint.

Franck alla aussi solliciter Reyer, membre de l'Institut.

— Maître, je viens vous demander...

L'auteur de *Sigurd* ne le laissa pas achever, et lâchant un juron :

— Mais... c'est vous qui êtes un maître !

Il vit aussi Vaucorbeil, directeur de l'Opéra, qui... lui proposa d'écrire un ballet.

Lui barrant la route, il rencontra de nouveau Theodore Dubois qu'il avait obligé de ses conseils, même lors de sa nomination aux fonctions de professeur d'harmonie. Dubois, qui lui avait déjà été préféré, était, une fois de plus, certain de réussir. Modestement, il disait : « Je le mérite. Franck n'a aucune chance. »

Ce n'était pas l'avis des journaux, qui n'hésitaient pas à écrire : « Franck est le candidat le plus sérieux et ayant le plus de chance. Il tient la corde. »

Le Conservatoire, cette fois encore, n'en voulut pas. Ambroise Thomas accorda sa préférence au très doucereux ténorisant Léo Delibes, l'heureux auteur de *Coppélia* et du divin *Lakmé*.

— C'est fini, disait tristement le père Franck, maintenant tous sont jeunes ; il me faut définitivement renoncer à cette classe.

Et pour le consoler de cet ostracisme, M. Turquet, sous-secrétaire d'État au ministère, lui remet la même année les insignes d'... officier d'académie !

Ses élèves, qui espéraient au moins pour lui le ruban rouge, sont indignés. Ils vitupèrent les ministres qui, en le décorant de la sorte, le mettent au rang des fournisseurs de la Présidence.

— Ils vous prennent pour leur bottier, clame Fauré, vexé pour la corporation.

— Calmez-vous, calmez-vous, ponctue tranquillement Franck... on m'a donné bon espoir pour l'année prochaine...

Si naturelle était sa bonté de cœur qu'il n'avait pas à faire effort pour user de mansuétude. Quelles que fussent l'incompréhension des foules, la méchanceté des rivaux, l'injustice des grands, jamais on ne le vit ni aigri ni affligé par les infortunes. Il répondait aux insuccès, à l'ironie, par une patience et une douceur héroïques qui désarmaient ceux qui auraient voulu l'atteindre. Il semblait invulnérable. Son visage calme et songeur gardait son expression de grave sérénité. Jamais la paix de son âme ne fut troublée par un sentiment de révolte, de haine ou de jalousie. Quand les arrivistes usaient des armes les plus perfides, lui, tranquillement, tout à l'œuvre qu'il bâtissait, attendait que son heure sonnât. Aux intransigeants, il parlait d'indulgence ; aux mécontents, d'espoirs ; aux pauvres, il tendait la main. La hauteur et la noblesse de son idéal était le plus grand grief que lui faisait le public. Alors que, connaissant les ressources de son art, il eût été si aisé de faire à la foule des concessions et d'obtenir ses suffrages, jamais il n'écrivit une phrase, une ligne, une mesure qui ne fût l'expression de son désir. L'auditoire pouvait se montrer hostile, il se savait dans la vérité. La lutte pourtant continuait sans répit. L'incompréhension se faisait sentir jusque dans son foyer. Mme Franck elle-même, admiratrice de son mari, en voulait à toute la bande des Chausson, des d'Indy, des Duparc, des Bréville, de l'encourager dans ses innovations.

— Ils l'ont ensorcelé, disait-elle, au lieu de lui laisser faire de la musique comme tout le monde !

— Et pourtant c'est de la musique ! N'est-ce pas, Georges ? n'est-ce pas, Germain ?

Prenant à témoin les pages manuscrites de *Rébecca*, il leur joue et chante à la fois le « Chœur des jeunes filles » :

Sous l'ombre fraîche des palmiers
On entend frémir des bruits d'ailes.

— J'aime cette mélodie suggestive et fluide, dit l'aîné.

— Eh bien ! après l'avoir entendue, très bien défendue par M. Hermann-Léon et Mme Fuchs, ils ont osé écrire dans le *Monde musical* d'hier, 27 mars 1881 :

« Jamais œuvre plus antimélodique, plus étrange, plus fatigante... » Tu entends ?

— Et ils ne disent rien, poursuit Germain, du « Chœur des Chameliers » ?

— Si, ils reconnaissent que la partition renferme un diamant musical : le chant joyeux des chameliers. Mais ils terminent par ces mots : « Jamais musicien n'est arrivé à produire un type parfait de musique aussi ennuyeuse et vide que *Rébecca*. » Il faut avouer qu'ils ne me ménagent guère !

La sonnette de la porte d'entrée tinta.

— Cinq heures et demie ! dit Franck : c'est le pain qui entre. Il avait une leçon à donner. Ses fils se retirèrent ; Mme Franck était allée ouvrir la porte et, assis au piano, relevant les pans de sa longue redingote, il accueillait l'élève qui le ramenait prosaïquement devant son clavier au rôle ingrat de professeur.

L'été, journée faite, après le dîner, Franck ouvrait la porte de la véranda, s'asseyait devant son Érard et consacrait « l'heure réservée à la pensée » à méditer sur l'une ou l'autre page de Bach, de Beethoven, de Chopin ou de Wagner. Il avait toujours rêvé d'un voyage à Bayreuth. D'Indy, Chausson, lui en avaient vanté la féerie. Trop pauvre, il dut, hélas ! se contenter d'étudier les partitions des *Maîtres Chanteurs* et de *Tristan et Yseult* en attendant que Lamoureux en révélât les beautés aux Parisiens.

Chopin lui venait aussi souvent sous les doigts. Sa prédilection allait aux *Préludes* et aux *Études*. Les 9e et 11e de l'opus X avaient toutes ses faveurs, non parce que sa main lui permettait facilement la réalisation d'écarts formidables, mais à cause de leur passion concentrée, car il appréciait Chopin « moins en pianiste qu'en musicien ».

Aux heures de doute, quand il éprouvait le besoin d'un réconfort, c'était surtout à Beethoven qu'il s'adressait. Il choisissait souvent, parmi les sonates, celle en ut dièze mineur, dite *Au clair de lune*. Dans le soir, il se donnait l'illusion de l'improviser comme jadis le maître de Bonn lorsqu'il rêvait à la comtesse Giulietta Guicciardi, jeune fille de seize ans, une élève, à qui l'œuvre est dédiée.

On l'entendait — ignorant qu'on l'écoutait — jouer plusieurs fois de suite le début sombrement intime de cette sonate. « J'aime ! J'aime ! » se répétait-il tout bas, perdu, lui aussi, dans son rêve.

Il est une autre sonate qu'il faisait entendre à ses amis Lefébure, Denis et Duparc, celle en ré, opus X, nº 3, qui exprime « l'état d'âme d'un mélancolique avec ses différentes nuances de lumière et d'ombre ». Il avait une prédilection marquée pour son « Largo ». Beethoven avait-il mis là toute sa tristesse à l'approche de la surdité ?

Franck sentait chaque fois l'émotion lui gagner le cœur : « Cet adagio, disait-il, est une des forces et une des consolations de ma vie. »

La bande à Franck ayant fini par entrer à la Nationale et même par prendre place au Comité, les producteurs d'opéras risquaient fort d'être mis en échec par les compositeurs de musique pure. Un maître comme Saint-Saëns, parfait musicien, restait aisément sur le pont, au poste de conduite, son art étant d'essence dramatique et symphonique. Mais la poussée des purs se faisant de plus en plus pressante, des divergences d'esthétiques forcèrent un jour les hommes de barre à lâcher le gouvernail.

L'incident se passa chez Ernest Chausson, en son hôtel du boulevard de Courcelles, lors d'une assemblée générale. Afin de corser les concerts, d'Indy fit la proposition d'admettre au programme, des compositeurs français anciens, et un certain nombre, restreint toutefois, de compositeurs étrangers. De cette façon des échanges pourraient se faire, et les compositeurs de la Nationale, enfermés dans leur cercle étroit, ayant la possibilité d'être joués hors frontières, le groupe rayonnerait davantage. Le spirituel Chabrier appuya la motion, soulignant la difficulté de composer des programmes exclusivement français, à moins que d'y introduire des œuvres « que ce n'est pas la peine ». Saint-Saëns, intransigeant, rivé au principe premier, s'éleva contre cette proposition, uniquement, peut-être, parce qu'elle émanait d'un membre de la bande à Franck. On vota. Du coup, la tête de pont sauta :

Bussine, président, et Saint-Saëns, vice-président, donnèrent leur démission.

Le père Franck insista auprès de l'un et de l'autre pour qu'ils revinssent sur leur décision. Peine perdue. Sans avoir accepté le titre de président, l'auteur de *Ruth* n'en dirigea pas moins, à partir de ce moment, les destinées de la jeune musique française. Parallèlement à Wagner, il apportait une langue neuve qui permit, aux envoûtés, de se « déwagnériser » ; aux autres, de ne pas s'aventurer dans un domaine où la grande voix de Bayreuth emplissait tout l'espace.

Est-ce le fait de tenir en mains les rênes d'un grand mouvement de libération et de rénovation, qui nous vaudra, de Franck, tant de belles œuvres ? Se sent-il conducteur d'un troupeau qu'il a promis de conduire vers un nouveau Chanaan? ou veut-il tracer, en marchant en tête, le sillon dont on ne déviera plus ?

Rien encore n'est définitivement établi : les obstacles sont toujours debout. Les chefs d'orchestre se refusent à jouer cette musique dans laquelle ils ne voient goutte. Lamoureux a passé une semaine à Biarritz, chez Chausson, et ce dernier écrit : « Il ne voit rien dans les *Béatitudes*. Mais quand même il ne comprendrait pas, est-ce que notre opinion ne devrait pas lui faire penser qu'il pourrait bien se tromper ? » Ambroise Thomas, moins que les autres, acceptait Franck et ses disciples à ses concerts. « Un succès de mon maître au Conservatoire, assure Duparc, m'eût légèrement troublé : je me refuserai toujours à admettre que ces gens-là aient le droit de comprendre du premier coup les choses que nous aimons. Mais il n'y a pas de danger, et nous pouvons tranquillement écrire sans avoir à redouter de succès compromettant. » Colonne n'est pas mieux disposé que ses confrères. Un de ses altistes ayant exécuté tout un morceau de Castillon avec deux mesures d'avance, l'auteur qui en faisait la remarque l'entendit répondre : « Dans cette musique-là, ça n'a pas d'importance, c'est toujours faux ! » Il fallait que les grands oracles du bâton y fussent contraints par un virtuose de grande classe, ou qu'une moitié du programme eût été achetée par la Société Nationale pour qu'on ouït le *Chasseur maudit* ou les *Djinns*.

Du cercle qui l'entoure, Franck est le père spirituel. Avec quel désintéressement il continue à guider de ses conseils ceux qui, leur apprentissage terminé, se sont lancés dans la mêlée des arts ! Ce ne sont point encouragements vagues, mais précieux avis. Même en voyage, d'Anvers, du Havre, par lettres, il donne, comme à Bréville, des détails précis sur la façon de conduire à bien telle ouverture des *Suppliantes*. Pour les corrections, il prend très souvent à témoin le sens musical que tout artiste doué porte en soi. Poussant l'introspection jusqu'en ses derniers retranchements, il vous demandait à propos d'une résolution douteuse : « L'avez-vous bien entendue avant de l'écrire ? »

On comprend qu'une telle conscience ait laissé chez ses élèves une forte empreinte. Il en a fait des disciples d'une amitié et d'un respect souverains. Dans leur esprit, le « père Franck », c'est mieux que « le Maître », tant l'amour se mêlait à cette familière et vénérée appellation ! Chabrier ne disait-il pas : « Dès qu'on prononce son nom devant moi, il me semble que je monte au ciel ! » Et Duparc, à de Bréville : « Quand il s'agit de mon maître bien-aimé, il me semble que je suis un peu comme votre frère aîné à tous. » « Merci, écrit le même à Chausson, de m'avoir donné des nouvelles qui m'intéressent à un si haut degré ; tu sais avec quelle profonde et filiale passion j'aime mon admirable maître, ta lettre m'a ému jus-

qu'aux larmes parce que tu me dis que l'œuvre est sublime. » Tous, depuis Coquart, d'Indy, jusqu'aux derniers venus, Keukelman, Silvio Lazzari, de Serres, Gaston Vallin, Guillaume Lekeu, se reconnaissent et s'aiment en lui. Ils forment une famille artistique autour d'un même cœur. Les créations du maître sont des chefs-d'œuvre qu'ils attendent avec fièvre et qu'ils ont hâte d'entendre quand Franck, retour de vacances, leur dit d'un petit air malicieux : « Je crois que j'ai fait du bon travail. Vous verrez. » Alors, il en venait faire la surprise à ses intimes. Souvent chez Duparc, dans le salon des grands-parents, à Marnes, ou chez Ernest Chausson, au boulevard. Entre deux leçons, et pendant que l'auteur d'*Arthus* et sa femme déjeunaient — lui l'avait fait en chemin de deux brioches emportées — il se mettait au piano et leur révélait sa dernière œuvre. C'est à qui aurait les prémices de la page encore humide. Mieux, ses disciples vont jusqu'à se les approprier en pensée. En parlant de la *Symphonie en ré* qu'il fut le premier à entendre, Chausson dira à Duparc : « C'est *ma* symphonie. » Entre eux, ses élèves se jouent et se passent ses œuvres. Chaque fois, ce sont des cris d'allégresse. Franck reste pour tous le maître admirable.

Avec quelle simplicité son cœur leur répond ! Parmi ces jeunes qu'il a formés, il en est qui, marqués par la chance, sont plus joués que lui. N'allez pas croire que le moindre sentiment d'envie l'effleure. Non. Il souscrira le premier lors de la publication de leurs œuvres, et sera l'un des auditeurs les plus attentifs et les plus enthousiastes quand on les interprétera à l'orchestre. L'injustice, l'espèce d'ostracisme qui l'atteint, ne peut l'assombrir. « L'artiste n'a qu'à faire œuvre ; le reste ne lui importe. »

Les jeunes disciples qui n'avaient ni sa philosophie ni sa sagesse, se révoltaient de voir les chefs d'orchestre récalcitrants, les exécutions mal préparées, sa musique incomprise. Bien que son père fût naturalisé dès 1837 et lui-même depuis le 10 mars 1873, il restait aux yeux des Français, un homme « venu des Flandres », né à Liége, et qui avait le tort, dans sa musique, de rejeter l'enseignement de l'État. Les gens de l'Institut n'osaient officiellement reconnaître son art.

— N'est-ce pas malheureux, s'écriait Chausson, de lui voir décerner le titre d'officier d'académie, avec tous les ronds-de-cuir qui ont gratté pendant dix ans des papiers au ministère ! Ils se sont gardés de lui donner l'une des classes d'harmonie ou de composition d'Elwart, de Bazin, de Massé, de Réber ! Pourquoi, diable ! son père l'a-t-il empêché d'obtenir le prix de Rome ? Mais je lui veux la Légion d'honneur comme réparation, et il l'aura !

Chausson, son disciple le plus direct, se met en tête d'organiser coup sur coup, en 1884, en son hôtel, deux réceptions dont tout le programme musical sera consacré à César Franck.

L'hôtel, décoré par le subtil Lerolle, Odilon Redon et Maurice Denis, a de l'allure. D'Indy, Duparc et Chausson ont arrêté le programme. On entendra le *Quintette* ; les *Éolides* ; les chœurs de *Rébecca*, de *Ruth* ; des fragments de la *Messe* et des airs de son opéra *Hulda*.

Chausson a lancé ses invitations : quelques connaissances des ministères ; des journalistes ; des familiers : le peintre Raymond Bonheur, le dilettante Arthur Poujaud, Henry Lerolle, et Claude-Achille Debussy, ce jeune homme « qui fait de la musique sur des pointes d'aiguilles », à qui Franck décerna un prix de contrepoint et de fugue et qui devait devenir l'intime de l'auteur de *Nanny*. Toute la bande, qui prêtait son concours jusque dans les chœurs, était au grand complet.

Le brave Franck, heureux que sa musique fût ainsi appréciée, se doutait bien peu du but caché de ces séances qui, sous leur caractère intime, devaient avoir leur écho au ministère.

Albert Cahen, en cette circonstance, prêta main-forte à Chausson ; il intervint auprès du peintre Bonnat. Ce dernier obtint du Président de la République, dont il faisait le portrait, le privilège de disposer d'une croix en faveur de Franck. Quoi qu'on en ait dit, elle ne fut pas accordée uniquement au fonctionnaire, mais aussi à l'auteur de tant d'œuvres géniales : « ...M. César Franck, compositeur de musique, professeur d'orgue et d'improvisation, est nommé Chevalier de la Légion d'honneur. » Cette haute distinction lui fut remise

le 4 août 1885, lors d'une distribution de prix au Conservatoire. L'histoire raconte que le ministre, ayant oublié le ruban et ne le portant pas lui-même, accepta, pour fleurir la boutonnière de Franck, celui que lui présenta le compositeur Fortuné Pessard, l'auteur du *Capitaine Fracasse*, décoré, lui, depuis longtemps !

La campagne avait porté ses fruits : Franck était de la Légion d'honneur. Ses amis saisirent cette occasion pour manifester une fois de plus au maître leur attachement. Il y eut un banquet. « Ne te semble-t-il pas gentil, écrit d'Indy à Chausson, d'offrir au papa Franck un souvenir de la part de ses élèves... ? Que penserais-tu d'un bâton de mesure en ivoire ou en métal plus ou moins précieux ?... On mettrait sur le bâton en question : « Au maître César Franck, ses élèves. » Puis sur les parties qui pourraient être en argent nous ferions graver nos noms par ordre alphabétique. »

Ce soir-là, autour de la famille Franck, se trouvèrent réunis les intimes, les élèves et quelques membres de la Société Nationale de Musique. Bussine y prit la parole et un vieil agent de la Société, Tappert, y lut un naïf quatrain où il était question de :

César, qu'à Paris comme à Rome
On renomme...

Chabrier, l'auteur de *Gwendoline*, boute-en-train, proposa tout simplement, mais affectueusement, de boire à la santé du père Franck. Et le papa Franck assura qu'il était trop vieux pour que cette distinction officielle le grisât, mais qu'il n'en continuerait pas moins à écrire de son mieux la « musique que lui dictait son cœur ».

FRANCK a soixante-deux ans. Jamais il ne s'est senti, pour créer, mieux en forme. Est-ce la parfaite connaissance de son métier qui le fait s'exprimer si heureusement ? Frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ! Le cœur, grand Dieu ! est loin d'être vide. Point n'est besoin d'une verge d'airain, l'inspiration jaillit de source. Il voit, au sein de l'aréopage de musiciens qu'est la Société Nationale, chacune de ses œuvres accueillie avec curiosité et sympathie.

Le public, encore rétif, à force de s'instruire, finira bien par comprendre. Le père Franck n'a jamais mis tant de passion au travail : ce qu'il va produire dans ces quatre ou cinq dernières années suffirait à le classer à côté des plus féconds compositeurs. On se demande comment cet homme, pris du matin au soir, a pu tant écrire ; comment l'inspiration se maintint, jusqu'à la fin, magnifique.

« Je ne travaille guère, vous dira-t-il, qu'à l'époque des vacances. » Fin juin ou au début de juillet, il avait pris l'habitude de quitter la ville. Pendant tout un temps, sur les instances de ses élèves, il avait quelquefois partagé leur séjour à la campagne. Duparc et ses parents le recevaient dans leur villa de Ville-d'Avray ; Chausson l'appelait à Biarritz. Biarritz est loin. Il préférait attendre septembre pour retrouver son ami en sa maison parisienne. Lui, dans ses dernières années, séjournait aux alentours de Paris, particulièrement à l'orée

de la forêt de Sénart. Il y louait, à Quincy, une petite maison d'un étage, aux murs de crépi, et dont le toit rouge surgissait d'entre des massifs. La campagne était là, toute proche, et la forêt, pas loin.

Il y recevait son fils Georges, sa femme et leurs enfants Thérèse et Robert, tout jeunes encore ; son fils Germain et Mlle Charensol, la future Mme Germain Franck. C'est alors qu'il pratiquait, avec quel bonheur ! l'art d'être grand-père. J'ignore si, comme Victor Hugo ou Henri IV, on le trouvait jouant « au cheval » autour de la salle à manger. Il est avéré toutefois qu'il aimait lancer des cerfs-volants à la grande joie de ses petits-enfants, qui poussaient de telles clameurs d'enthousiasme que le garde champêtre intervenait, accusant le père Franck d'être un « épouvanteur de gibier ». Que ceux qui croient l'auteur des *Béatitudes* taciturne se détrompent ; personne n'était plus vivant, exubérant, que le père Franck lors des parties récréatives. Il riait de toute la largeur de sa bouche, qui était grande. On eût pu l'appeler aussi avec raison, le bonhomme Franck, dans le sens de La Fontaine.

Les premiers jours, parmi les arbres, il se sentait dépaysé, hors de ses habitudes. Lui qui, de toute l'année, ne déjeunait avec les siens, les retrouvait à table, chaque matin, devant du pain frais et le pot de confiture que venaient, très tôt, butiner les abeilles. Il ne rentrait guère que deux fois par semaine à Paris, le dimanche et le jeudi, pour aller tenir l'orgue à Sainte-Clotilde, non pas qu'il y fût obligé, Pierné le remplaçant et les fidèles étant peu nombreux par ces temps de vacances, mais « on aime que je sois là », disait-il, tout simplement, comme s'il tenait à ne désobliger personne.

Ses vacances pourraient s'appeler plus exactement sa saison des grands travaux, car c'est au cours de ce repos qu'il mettait au monde ses plus géniales créations.

Avant de partir, il établissait son plan de labeur. On le voyait, à la bibliothèque du Conservatoire, demander à Tiersot quatre ou cinq chansons françaises les plus populaires du siècle dernier ou prier son ami Weeckerlin de lui préparer telle Toccata, Choral ou Pasacaille de Bach ainsi que les Cantates et les Madrigaux de Scarlatti. Lui-même emportait

de son cabinet de travail les *Maîtres Chanteurs*, *Tristan et Yseult* et *Parsifal*. Toutes ces productions vont lui servir de champ d'études. Il aura le loisir d'annoter les partitions, d'y relever les singularités harmoniques, les combinaisons instrumentales qui l'auront frappé, avec l'intention d'en tirer parti et de persévérer dans la voie novatrice.

Dès 1884 ses travaux l'absorbent. Depuis deux ans, il a un opéra sur le métier, et voilà que l'idée lui vient de composer les *Djinns*, puis *Prélude, Choral et Fugue*. Il n'est pas l'homme à écrire dix quatuors ni vingt concertos de suite. Il aime changer de forme et ne se répète que rarement. Il est, moins que personne, une machine à composer. Sa pensée veut s'exprimer à l'aise ; bien rare si, pour lui donner toute latitude, il ne se trouve pas dans l'obligation de transformer ou d'étendre le cadre des productions traditionnelles. Ni l'histoire de la littérature musicale ni les théories des traités n'occupent son esprit ; sa science a été acquise sans mots, sans phrases, rien que par les exemples des grands maîtres. Personne ne voit plus clair que lui dans l'architecture des chefs-d'œuvre ; il en a désarticulé toute la structure, surtout des pages de Bach et de Beethoven, ses directeurs de conscience artistique.

Il suffit, au reste, qu'un genre fasse défaut pour qu'il tente de lui donner vie. Mlle Marie Poitevin se plaint-elle que la littérature de piano est pauvre de morceaux courts pouvant, dans un programme, s'adjoindre au concerto de présentation habituelle, qu'aussitôt Franck se met à composer les *Djinns*. Il n'a plus écrit pour cet instrument depuis des années : un *solo de piano* avec accompagnement de quintette remonte à 1843 ou 46. Le voilà s'inspirant de la pièce de Victor Hugo. Sous la rêverie la plus ailée et la plus fantaisiste, ses doigts se promènent sur le clavier avec des gestes de lutins et créent un poème symphonique où s'entendent des murmures de fées. Parties de piano et d'orchestre sont terminées le 24 juillet, et, dès septembre, l'arrangement pour deux pianos. On exécutera l'œuvre la saison prochaine, le 15 mars 1885, au Châtelet, sous la direction de Colonne. Ne raconte-t-on pas, qu'au cours de la répétition, ce dernier, interpellant brusquement l'auteur, aurait demandé : « Cela vous plaît ainsi ? » Franck ayant

répondu : « Mais oui », le bâton se serait abattu sur un : « C'est affreux. Continuons ! »

Est-ce aussi Colonne qui exigea le pianiste Louis Diemer au lieu de Marie Poitevin ? L'élève de Marmontel, au jeu pur de claveciniste, convenait à merveille, il faut l'avouer, pour rendre cette œuvre d'une écriture tout en pointes, en perles, pleine de traits arpégés, de notes s'égouttant.

A la fin du concert, Franck vint remercier son interprète.

— Vous avez très bien joué, dit-il à Diemer. Merci. Pour vous récompenser, je vous ferai des Variations symphoniques.

Voilà comment naissaient, l'une après l'autre, ces créations qui faisaient l'orgueil des jeunes musiciens et le désespoir des chefs d'orchestre.

Il faut dire que si Marie Poitevin ne joua pas les *Djinns*, elle avait fait entendre le 24 janvier à la Société Nationale et le 13 février, à la salle Érard, avec Charles Lamoureux, une œuvre toute récente que Franck lui avait dédiée : *Prélude, Choral et Fugue*, une de ses pages les plus poignantes. C'est une « passion », dit justement Jardillier, aussi émouvante que les appels nostalgiques du cor de Tristan. Il faut retourner à Beethoven, à Pascal, pour retrouver une pensée aussi anxieuse où sont engagées toutes les forces morales de l'être.

Est-il utile, sur un tel combat intérieur, de parler de l'admirable forme cyclique qui régit cet édifice sonore ? Personne, hormis les chirurgiens de l'analyse, n'y songerait. Autour de leur table d'autopsie, ils vérifient les tares du prélude, la tension du choral, les écarts de la fugue. « Ce Choral n'est pas un choral, cette Fugue n'est pas une fugue, elle n'y ressemble pas plus qu'un zoophyte à un mammifère », s'écrie son bon ami Saint-Saëns, cet admirable musicien sans génie. De quel droit Franck, ce confrère, sortant du cadre : « prélude et fugue » de Bach, intercale-t-il un choral, revenant ni plus ni moins à l'esprit des suites, et se permet-il des audaces tonales, des harmonisations, des figures rythmiques d'une écriture osée et d'une inspiration digne des plus grands ?

M[lle] Poitevin qui, à côté des Stéphane Dietz, Jeanne Teillet, Caroline Guion, Luisa Cognetti, et Amélie Holzlacher — pour ne parler que des femmes — avait su prendre une place émi-

nente parmi les grands pianistes, jouissait d'une réputation de virtuose et de parfaite musicienne. On lui reconnaissait le grand et rare mérite, dans les interprétations des grands maîtres, de fuir toute préoccupation d'effet personnel. Elle n'avait qu'un souci : donner à la pensée de l'auteur tout son rayonnement et s'effacer devant lui. « Son talent viril, sa haute conscience musicale, affirme Balthazar Claes, dans le *Guide musical*, ont trouvé une belle occasion de se montrer dans une superbe composition de César Franck, *Prélude, Choral et Fugue*, le succès de ce concert. »

Franck se voue pour l'instant à la littérature de piano. Il suit le courant. Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, contribuent aussi à ce renouveau. Le clavier d'ivoire cesse d'être une table de prestidigitateur. Il chante, il « nappe », il arpège tout à la fois comme le violon, l'orgue et la harpe. Il a, de plus, un climat lumineux, et rend avec brio la joie vivante. C'est, malgré ses basses, un instrument optimiste, propice à colorations. Ainsi pense l'auteur en terminant, le 12 décembre 1865, ces *Variations symphoniques* d'où il voudrait bannir toute conception idéologique pour ne laisser rayonner qu'une fête sonore. Mais chez Franck, toute musique, la voulût-il tout en dehors, doit compter avec le cœur. On dirait que pour trouver cette atmosphère d'allégresse sereine, qui fait toujours songer à une transfiguration, l'auteur doive passer par des affres et des peines préliminaires. La sérénité, il la doit chaque fois conquérir. C'est le prix d'un débat où son âme se confesse à plein jour. Il lui faut toujours dépouiller son enveloppe terrestre pour que, soulagée, rénovée, purifiée, son âme, ostensoir, brille de mille facettes et laisse s'égrener les joyaux légers et brillants de sa joie rayonnante. Même dans une œuvre qu'il veut pianistique, ses jeux de doigts dépendent de l'âme !

Ce n'est pas ce que pensèrent les artistes qui, après Diemer et Pugno, jouèrent ces *Variations symphoniques* que croit pouvoir inscrire à son répertoire tout pianiste professionnel. Les interprétations d'aujourd'hui sont tout à l'opposé de celle qu'en donna, le 1er mai 1865 à la Nationale, Diemer, qui l'avait travaillée avec l'auteur. Il faut voir l'air de défi d'un grand virtuose s'attaquant aux *Variations* ! A croire qu'entre

le clavier et ses doigts tout le drame va se jouer. Il ne verra que matière à technique brillante, à « martelé », « perlé », « forte », « traits arpégés », là où, en dépit des beautés pianistiques, il faut, pour révéler l'œuvre; un certain état de grâce. « Voilà de la vraie joie, de la joie humaine et vivante, sans philosophie ! voilà de la grâce simple, de l'inspiration libre ! » s'écrie Jean d'Udine après avoir entendu Pugno chanter dans le ciel les *Variations symphoniques*.

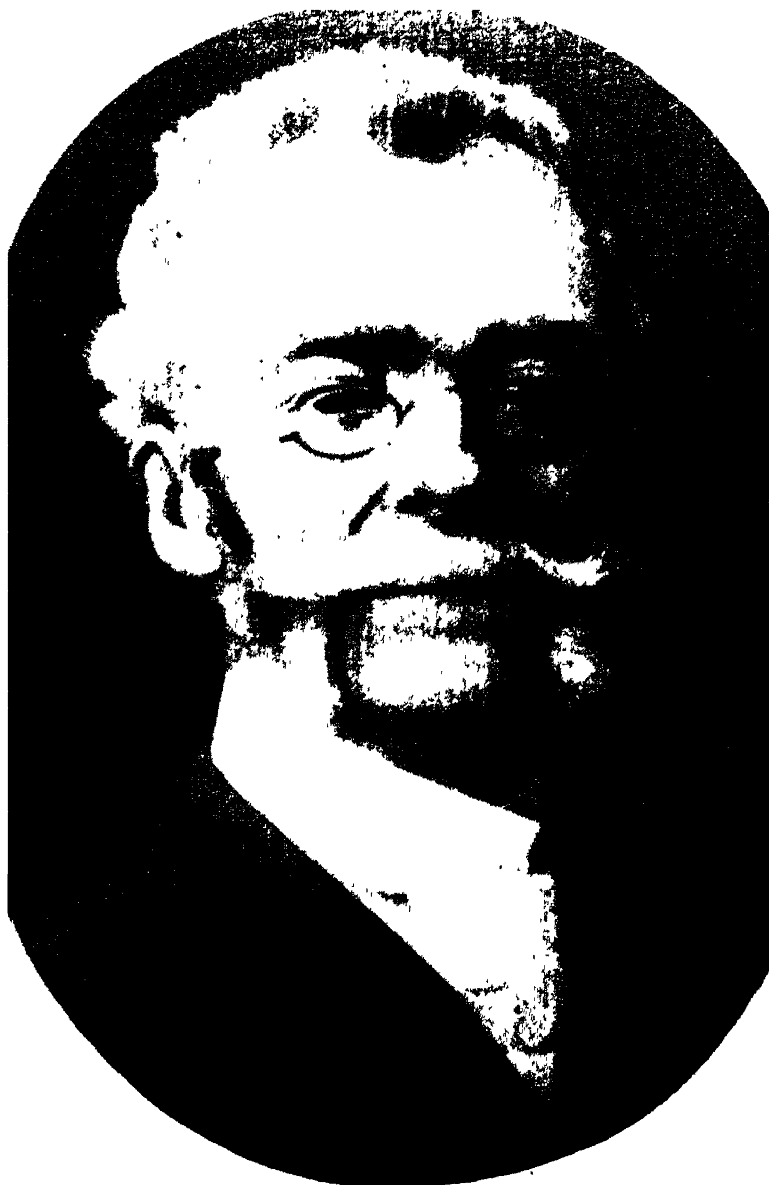
FRANCK, dans ses années d'intense production, nous étonne coup sur coup. Tout naît, éclôt, de façon inattendue. Qui soupçonnerait, alors qu'il écrit les *Djinns*, le *Prélude* et les *Variations*, qu'il travaille aussi à un opéra ? Pour la troisième fois, il revient à la musique de scène. Vous connaissez ses tentatives : le *Valet de ferme* et *Stradella*. Qui donc lui reparle de théâtre ?

La gloire n'est pas à ceux qui font de la musique pure, lui souffle insidieusement la voix ; elle vient en une nuit à celui-là dont l'œuvre triomphe le soir d'une première, à l'Opéra, devant un auditoire en délire. Est-ce un démon qui lui parle, ou la voix de ses fils, qui lui voudraient une victoire plus rapide, sonore et profitable ? Est-ce « Tristan » ou « Sigurd » qui l'empêchent de dormir ? Son métier s'est enrichi, assoupli. Peut-être réussirait-il cette fois plus complètement ? A défaut de Paris, Bruxelles est là qui accueille les compositeurs français et monte leurs œuvres. Dommage qu'il ne puisse composer un livret lui-même, comme d'Indy pour son *Chant de la Cloche*.

— Je te trouverai un excellent libretto, père. Je connais M. Grandmougin, un poète dont Fauré a mis les vers en musique.

— Pourquoi pas ? pensait Franck. Si ça leur fait plaisir !

En l'été de l'an 1882, on lui remit donc le poème de *Hulda*. Il ignorait qu'on l'eût tiré de *Hulda la Boiteuse* de Bjoernson



Joseph Franck, frère de César Franck.

dont le thème lui-même provenait d'une ancienne Saga. Grandmougin avait fait de son texte un compromis entre l'opéra wagnérien et l'opéra classique. Le drame, développé uniquement en vue de l'action, se truffe de cérémonies, de divertissements, de mises en scène, et néglige totalement l'intérêt psychologique. L'auteur du livret aurait pu bâtir sur ce roman un excellent scénario de drame lyrique, écrit M. Charles van den Borren[1], mais le poème est ampoulé et les situations, parfois incompréhensibles.

Le brave Franck n'a rien vu de ces imperfections. A défaut du sens théâtral, sa sensibilité lui a révélé la véritable émotion du sujet. Pour employer le mot de d'Indy, *Hulda* « l'emballa ». Il l'entreprit tout de suite. Il vit, dans le prologue et le divertissement, occasion à belle musique symphonique plutôt que dramatique. Charles Bordes, un de ses élèves en villégiature à Fontainebleau, raconte qu'en allant porter à Franck, en vacances à Combes-la-Ville, ses premiers balbutiements de compositeur, il surprit le maître travaillant à *Hulda*, une partition des *Maîtres Chanteurs* sur son piano. Il lui dit :

— Vous travaillez Wagner ?

— Oui, je le lis un peu le soir pour m'échauffer l'imagination, mais il n'y a encore que les *Béatitudes* pour m'emballer ; je les relis sans cesse ; cela m'entraîne à écrire pour le théâtre !

Et voilà Franck qui, séduit par le ballet du quatrième acte, compose le divertissement allégorique de l'Hiver et du Printemps. L'Hiver proclame sa victoire par une lourde pantomime et une danse pesante ; le chevalier Printemps, de son rameau vert, réveille Elfes et Ondines.

— Ça va ! ça va ! disait Franck à Duparc et à d'Indy venus lui rendre visite un soir d'automne 1882 : « Je crois le ballet d'*Hulda* une très bonne chose, j'en suis content ; je viens de me le jouer et même... je l'ai dansé pour voir si cela irait. » Le voyez-vous, sur sa musique, à dessein burlesque, simuler, la redingote flottante et le pantalon trop court, la danse pataude du bonhomme Hiver ? Ne nous disputons pas pour savoir si

1. L'œuvre dramatique de César Franck : *Hulda et Ghiselle* par Charles Van den Borren. Bruxelles, Schott frères, éditeurs, Montagne de la Cour, 1907.

Mme Franck, face à César, l'accompagnait dans sa bourrée : Félicité, un jour de bonne humeur, en était bien capable !

Franck, avant d'en venir au cœur du sujet, avait entrepris les hors-d'œuvre. L'entr'acte pastoral du troisième acte s'avère le plus merveilleux paysage musical que nous connaissions : « C'est une synthèse idéale d'une belle nuit d'été, dans un pays de montagnes ; une source profonde de poésie et de religieux ravissement[1]. »

Tout ce qui est musique symphonique ou chœur dans cet opéra y est réussi avec un rare bonheur. Quelle page légère et délicate que cet intermède où les jeunes filles entonnent la « Chanson de l'Hermine » !

Je vous fais grâce de l'action. Pour juger l'œuvre, n'en référez toutefois pas à la version qu'en donna le Théâtre de Monte-Carlo, le 8 mars 1894. Grandmougin avait déjà défiguré Bjoernson ; metteurs en scène et chef d'orchestre achevèrent de bouleverser l'ouvrage qui éprouva toutes les mutilations qu'une œuvre peut subir quand l'auteur n'est plus là pour la défendre.

Franck l'avait terminée et signée le 15 septembre 1885 à Quincy. On ne peut s'en faire une idée exacte que par le manuscrit. Hormis quelques naïvetés d'inexpérience scénique, l'opéra, dit Marnold, « est musicalement supérieur à tous égards » : la « Prière » de Hulda ; la « Lamentation » sur le corps de Gudleik ; le « Chant d'extase » ; la « Danse » ; le « Chœur des ondines » et les « Adieux » de l'héroïne sont des pages magistrales. Douze leitmotive échelonnent ce drame lyrique, soit sous forme d'harmonies analogues, de thèmes rappelés, de motifs-types, ou de leitmotive wagnériens comme dans la mort d'Hulda.

Franck savait tout le mérite de cette œuvre, au niveau des *Béatitudes* et de *Rédemption*. Il la couvait d'espérances. Aussitôt achevée, il profitait de l'Exposition d'Anvers pour faire entendre en Belgique, le 27 août et le 8 septembre 1885, sous sa direction, la « Marche et le Ballet » de *Hulda*. « Il fallait le voir, écrit Lerolle à Chausson, avec ses grandes

1. Ouvrage cité : VAN DEN BORREN.

mains, ses pieds qui battaient la mesure et son sifflement de serpent, diriger la fanfare des Aslaks ! »

Le Théâtre de la Monnaie, après le *Fervaal* de d'Indy et *Le Roi Arthus* de Chausson, venait de monter *Sigurd* de Reyer. Franck, désirant faire connaître son opéra aux directeurs de la grande scène belge, organisa chez son cousin, le docteur Féréol, 8, rue des Pyramides, une audition préalable de son œuvre. Ses admirateurs, toujours empressés, lui avaient prêté leur concours : Mlle Boutet de Monvel, sa cousine, et Mlle Haincelin, tenaient le piano. Parmi les chanteurs, figurait Maurice Bagès, l'interprète de la musique moderne, l'enfant gâté des salons. Des élèves du maître fournirent les voix pour les chœurs des Aslaks, des pêcheurs et celui de l'extase.

— C'est qu'il ne fallait pas broncher, nous dit Mlle de Monvel. Franck ne riait pas dans ces moments-là. Nous étions tout à notre partition et lui, du haut d'un escabeau, baguette en main, conduisait son acte, lorsque tout à coup — la chose avait lieu le 25 mai 1887 — quelqu'un vint annoncer que l'Opéra-Comique flambait. Nous restions sidérés ; Franck, lui, tout à son affaire, continuait de stimuler ses chanteurs du pied et de la voix : il n'avait pas « réalisé » !

Quelque temps après, boulevard Saint-Michel, une nouvelle audition eut lieu à laquelle assistèrent cette fois les directeurs du Théâtre de Bruxelles.

« MM. Dupont et Lassipida, écrit M. de Bréville, se montrèrent très courtois. A certains moments, le père Franck prenait la place du vieil Aslak et de sa plus rude voix il conférait à ces paroles : « Propos de jeune fille ! » un accent ironique si particulier qu'il faisait rire. Toujours plein d'illusion, il voyait déjà son œuvre affronter les feux de la rampe. »

Elle devait attendre l'année 1894 avant d'arriver mutilée sur le plateau.

Il ne savait pas qu'en sortant les deux hommes s'étaient contentés de dire : « Trop tard ! On ne débute pas au théâtre à soixante ans. »

Quel dommage pour la musique de théâtre ! Elle eût accédé peut-être, par Franck, et sur un autre plan que Wagner, à la hauteur de sa musique pure

Le moment est poignant dans la vie de Franck. Unique. Que se passe-t-il dans ce cerveau ? Pourquoi cette fièvre de produire, d'accumuler créations sur créations, chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre ? Le destin nous parlerait-il et lui obéirions-nous sans nous en rendre compte ? « Tu n'as plus que quatre fois un an à vivre, père Franck, hâte-toi s'il te reste quelque chose à dire avant de quitter la terre. »

Franck, eût-il perçu cette voix, qu'il n'eût rien changé à la vaillante sérénité de sa vie. Il allait avec ce front droit, tranquille, et cette âme qui ne laissait aux yeux affleurer que son eau claire. Était-il tellement hors la vie, un homme d'un autre âge, une espèce de saint laïc sur qui l'existence passait sans laisser de traces ?

Non, sa vie d'enfant et de jeune homme sous un père tyran, sa séparation d'avec les siens, sa vie familiale avec ses malheurs d'enfants morts, ses tracas journaliers, son labeur lourd de charges et de peines, lui faisaient vivre, comme à tout autre, le drame humain.

« Je gagne beaucoup d'argent, disait-il, mais il le faut. » Personne ne soupçonnait qu'il avait répondu pour son père endetté, et qu'à certain moment de sa carrière, il avait plus de quatre loyers à payer : c'était son frère qui, imprévoyant, le sollicitait sans cesse ; c'était un beau-frère pour qui la vie se montrait marâtre ; c'était son père qui, jusqu'à sa mort,

en 1871, continuait d'être barbare et exigeant. Pendant la guerre de 70, ce père n'avait-il pas envoyé à son fils un vague morceau de pain noir, moisi, avec ces simples mots, éloquents dans leur acrimonie : « Voilà le pain que ton père mange ! »

César Franck n'eût-il que ses responsabilités de père, de professeur et de soutien de famille, qu'elles eussent suffi pour jeter parfois le trouble dans son âme. Mais les hautes aspirations de son destin lui réclamaient des luttes autrement âpres et désolantes. Avoir foi dans son œuvre et la sentir incomprise ; se voir écarter des emplois qui vous reviennent et dont d'autres s'emparent ; subir le dédain des chefs d'orchestre et la rapacité des éditeurs ; voir combler d'honneurs des musiciens médiocres, et penser qu'à soixante-quatre ans, ignorant encore le grand succès, on en est toujours réduit, à propos de chaque œuvre nouvelle, à batailler avec l'incommensurable bêtise, « c'était assez pour tuer de rage et de désespoir tout autre que lui ».

Ce « j'aime », pour ce qui lui plaisait, sortait de ses lèvres avec ferveur et passion. Ceux qui l'ont vraiment connu le savent ardent, exubérant.

Pourquoi a-t-on voulu que tout fût pur et calme en son cœur ? Avec plus d'éclairs, de soudaines tempêtes, je ne connais que l'âme de Beethoven comparable à la sienne. Mais Beethoven comme Michel-Ange se révoltent contre le sort ; ils donnent toujours l'impression, en se libérant, de rompre leurs chaînes. César Franck les rejoint dans ces luttes intérieures où le génie combat son hydre, subit, dans son cercle d'enfer, les tourments de toute créature humaine de feu et d'argile, de force et de faiblesse. Seulement, dans ces débats où l'esprit se torture, Franck a son dernier recours en l'Être suprême ; c'est vers lui qu'il tend les bras pour implorer assistance. Dans sa prison, en l'entend gémir et se lamenter. A bout, sa douleur s'achève dans la prière ; c'est l'accalmie momentanée. Mais, inexorable, la peine renaît, un grand cri, comme celui du Golgotha, déchire l'espace. Il semble que tout soit fini : c'est la résignation ; c'est la sérénité comme une résurrection au lendemain d'une crucifixion ; c'est le rachat

de son âme après l'immolation de la douleur sur l'autel de sa propre croix.

Quelqu'un a-t-il entendu ses dernières compositions sans être remué jusqu'au tréfonds de soi par le trouble qui les agite ? Nous ne connaissons rien de la vie profonde de Franck. Il n'a éprouvé nul besoin de se confier ; n'a laissé à nul papier le soin de le révéler. Seule, la musique a été sa confidente ; à celle-là il a osé livrer ses troubles intérieurs, sachant que la langue des sons, la plus discrète de toutes, dans son style captivant, garde un sens abstrait aux aveux. Qui oserait dire, en écoutant la *Sonate*, quelles plaintes l'ont tissée ? Nul fait n'a servi de départ à cette page magistrale. Je me garderai de croire qu'il n'y ait là que trouble mystique, vision extasiée, joies célestes ; l'humain y répond à l'humain avec des accents qui semblent arrachés à notre propre chair. Dans la gerbe des œuvres finales, si la *Sonate* ne représente pas l'ultime sommet, elle est la création la plus connue, celle qui a révélé Franck au monde.

L'auteur, depuis longtemps, en caressait l'idée. En 1859 déjà, à Paris, il annonce au pianiste Hans de Bülow qu'il va écrire une sonate pour piano et violon à l'intention de Mme de Bülow, Cosima Liszt. Il attendra plus d'un quart de siècle, et ses intentions dédicatoires auront varié. Mais l'œuvre éclora, peut-on dire, en une nuit : le temps de la vivre ou de la rêver. Quelques mois d'hiver et quelques semaines de vacances, et elle sortira en 1886 avec l'aisance et la spontanéité d'une fleur germée en plein terreau. Il paraît qu'elle était achevée et datée alors que les quatre premières mesures, sur le manuscrit, restaient encore en blanc. Ce n'est pas que Franck n'eût trouvé de quoi les remplir ; mais, scrupuleux comme il était, il hésitait entre plusieurs nuances de son thème. D'Indy écrit que cette sonate fut dédiée aux deux frères Eugène et Théo Ysaye. L'édition Hamelle porte : à Eugène Ysaye. Si l'on consulte l'œuvre originale que possède aujourd'hui le grand pianiste Cortot, on constate qu'à l'origine, sur la feuille de garde, figurait un autre nom que celui du célèbre violoniste. Si le méticuleux grattage de Franck interdit une identification certaine, il n'est pas impossible, à la faveur

d'hypothèses, et en se référant aux traces révélatrices, d'avancer que ces pages avaient été primitivement destinées à Mlle Poitevin.

Une chose est sûre : le jour où l'auteur eut trouvé celui qui allait illustrer son œuvre, il n'hésita pas à la lui dédier.

Les circonstances de cette intronisation valent la peine qu'on les narre. Ysaye, révélé en 1883 aux Concerts Colonne, s'était fait depuis l'apôtre de la nouvelle musique française. Vingt-huit ans, haute et belle prestance, yeux profonds, tête admirable avec des mèches noires lui battant le col, ce jeune lion du violon venait de se fiancer à Mlle Bourdau, très jolie fille d'un officier belge, habitant Arlon. Le mariage allait être célébré le 28 septembre 1886. Le couple était tout occupé à préparer son nid, rue de la Prévoyance, à Bruxelles. Il n'y avait pour l'instant, dans l'appartement, que quelques meubles très simples, dont un Pleyel droit. C'est là que Mme Bordes-Pène, de la part de César Franck, vint déposer, dans la corbeille de noces, le manuscrit de la fameuse sonate. « J'ai su par Ysaye lui-même, raconte M. Cortot, avec quelle hâte fiévreuse, avec quel enthousiasme émerveillé avait été déchiffré le manuscrit dont l'encre était encore toute fraîche... Il est émouvant de se figurer le jeune artiste passant fébrilement du violon au piano, questionnant d'une attention passionnée les secrets de ces pages dont les sublimes émanations semblaient peupler d'une vie miraculeuse et quasi prophétique un logis presque vierge de meubles, mais déjà tout empli de l'attente de la gloire. »

Plus heureuse que celle de Beethoven, dédiée à Kreutzer, et que ce violoniste ne joua jamais, la déclarant inintelligible, la sonate de Franck trouva dans l'élève de Vieuxtemps un artiste compréhensif. Ysaye l'aima tout de suite. Il ne lui fallut pas longtemps pour l'avoir dans les doigts ; il l'avait dans le cœur. Avant que la Société Nationale ne l'entendît, il l'avait jouée avec Mme Bordes-Pène à Arlon, puis au Cercle de Bruxelles, et répétée ensuite avec Mlle de Montigny chez César Franck lui-même. On a dit qu'Ysaye, lors de l'interprétation, avait donné à l'*Allegretto ben moderato* un mouvement plus lent que ne l'avait voulu Franck. Comme,

par la suite, l'illustre violoniste avait continué à le jouer sur ce rythme, tant il est vrai que les premières impressions persistent, un élève, à propos de ce mouvement, s'étant permis de critiquer le maître de l'archet, Franck lui aurait répondu : « C'est vrai, mais son exécution est si belle que je me demande si ce n'est pas lui qui a raison. » Ysaye avait fait la sonate sienne ; il la vivait si complètement, en traduisait avec tant de passion et de ferveur les pages, qu'on eût cru qu'il la créait en la réalisant. Ceux qui l ont vu « penché sur le vertige intérieur de son violon dans la dispute éternelle de l'homme avec les voix qui l'habitent, ou brusquement cambré comme pour arracher de ce torturant instrument qu'il tenait pourtant d'un poing noueux, le cri ou l'appel d'âme exaspéré sous son archet de magicien », n'ont pu oublier les accents impérissables de cette œuvre qu'il fit connaître à l'Europe et à l'Amérique.

Il existait certainement entre l'auteur et son génial interprète des affinités, qu'elles vinssent de l'amitié qui les unissait ou de la race à laquelle ils appartenaient. Cet admirable poème, cyclique sans qu'on y pense, tant son inspiration paraît élevée, fut joué par les deux Ysaye, puis à travers le monde, par le duo Ysaye-Pugno qui en fit une réalisation unique. Qui l'a entendue par eux peut dire qu'il a connu l'une des heures les plus sublimes de la musique de chambre.

Avant d'accomplir son périple, de devenir l'œuvre à la mode des cénacles et des salons, elle avait affronté le public de la Société Nationale le samedi 31 décembre 1887. Elle souleva un succès enthousiaste, malgré les malcontents. Saint-Saëns, toujours grincheux, critiquait :

— J'admets, disait-il, que la première partie de cette sonate est délicieuse ; mais le reste !... Franck ne fait jamais rien de conforme, sa sonate n'a pas le plan classique, et puis ces phrases de vingt-sept mesures qui n'en finissent pas et ses accords de septième constants ! Pas de mon avis, Reyer ?

— Sans doute, répondait l'auteur de *Sigurd*, ce n'est pas une sonate, mais c'est bigrement beau tout de même !

La preuve, c'est qu'à la première audition on redemanda de jouer séance tenante l'*Allegro poco mosso* de la dernière partie. Le père Franck dut paraître sur l'estrade. Il n'en croyait ni ses yeux ni ses oreilles.

— Enfin ! soupira-t-il, dans le ravissement.

APRÈS quinze ans, on commençait à se rendre compte, en récapitulant les quelque deux cents auditions de la Société Nationale, qu'il existait en France une pléiade de jeunes compositeurs de talent. Avec eux, la musique d'orchestre et de chambre venait de recouvrer ses droits. Malgré les résistances, des poèmes, des suites, des oratorios, s'étaient faufilés dans les programmes classiques que donnaient Pasdeloup au Cirque d'Hiver, Lamoureux au Château-d'Eau et Colonne à l'Odéon. Entre Haydn, Beethoven, Mozart, s'intercalaient : *Endymion* de Cahen, *Héro* de Coquart, *L'Arlésienne* de Bizet, *Léonore* de Duparc, *Viviane* de Chausson, *Rédemption* de César Franck, les *Djinns* de Fauré, *Wallenstein* de d'Indy, les *Poèmes symphoniques* de Saint-Saëns ; le *Roi d'Ys* de Lalo ; les *Érinnyes* de Massenet ; le *Sire Halewyn* de Tiersot... Partout la place était parcimonieusement mesurée : Colonne s'occupait presque uniquement de Berlioz ; Lamoureux, de Wagner ; Pasdeloup, vieillissant, acceptait parfois une œuvre de Franck ou d'un de ses élèves, au risque de voir se vider sa salle ou d'assister, dans un tumulte fou, à une bordée de sifflets, accueillant tel « concerto en ré majeur » pour piano et orchestre de Castillon. A partir de 1870, on se bat dans tous les camps : fanatiques, dilettantes, avancés, tous s'affrontent, se heurtent pour la poésie des notes diézées et bémolisées. La musique connaît ses premières d'*Hernani*. Personne

ıe doute plus qu'il y a une renaissance, une nouvelle musique rançaise.

Dans cette évolution, Franck apparaît l'astre constellé, 'étoile polaire autour de laquelle gravitent les astéroïdes de on attraction. On savait déjà à ce moment-là que Franck .vait des disciples : « la bande à Franck », pour les irrespecueux et les jaloux ; « l'école de César Franck », pour ceux ui se rendaient compte de l'influence du maître des *Béatitudes* ur la plupart des jeunes musiciens français : d'Indy, Duparc, hausson, Coquart, de Bréville, Ropartz, de Castillon, Cahen, enoît, Bordes, Holmès, de Serre, Chabrier, Widor, Vallin, 'auré, Vidal, Rousseau, Dallier, Dutacq, Mahaut, de Wailly, unkelman, Lazzari, Pierné, Dukas, Chapuis, Fumet, Théo saye, Lekeu, et d'autres encore.

Quelques œuvres éclatantes, récemment nées, venaient de isser Franck sur le pavois. Des artistes aux admirations passionnées, Ysaye, Servais, clamaient en Belgique le rôle de hef qu'un compositeur, issu du pays de Liége, jouait dans e rajeunissement de la musique française.

En 1886, Bruxelles organise en son honneur un festival au ercle artistique. Franck dirige. Ysaye et Marchot, violonistes, 'an Hamme, altiste, Jacob, violoncelliste et Mme Bordes-Pène, ont entendre le *Quintette* puis la *Sonate*. Mlle Gavioli, de Paris, hante *L'Ange et l'Enfant*. De son côté, Sylvain Dupuis, du onservatoire de Liége, projette un grand concert, « Franck t son École », alors que le Cercle des XX, sous la direction 'Octave Maus, prépare une audition annoncée sous la manhette : « La Jeune École française ».

Paris, qui ne se rend pas encore à l'évidence, risque de se 'oir dépasser à l'étranger. Il faut dare-dare organiser dans ı Ville-Lumière un Festival Franck, d'autant plus qu'une ouvelle œuvre vient de naître, *Prélude, Aria et Final,* dont ı note de suavité harmonieuse fait équilibre, dans la musique e piano, à l'anxieux *Prélude, Choral et Fugue.* Il sera le ıorceau préféré des femmes pianistes. Tour à tour, Mme Bordes 'ène, à qui il est dédié, Mmes Boutet de Monvel, Marthe Dron t Blanche Selva, en feront leur œuvre favorite.

Franck avec certitude de recette. Berlioz, quand il désirait se faire entendre, devait aussi constituer un orchestre, louer une salle, le tout à ses frais, avec la perspective d'un désastre financier. Il fallut que les épigones de Franck, par souscriptions, assurassent le coût de l'entreprise. Pasdeloup, âgé de soixante-huit ans et qui allait mourir dans l'année, avait consenti à diriger la première partie du festival : le *Chasseur maudit*, un fragment de *Ruth* et les *Variations symphoniques*, jouées par Diemer. Franck, dans la seconde partie, devait se substituer au maestro pour la « Marche », l' « Air de ballet » et le « Chœur » d'*Hulda*, la troisième et la huitième *Béatitudes*. D'Indy assure que « l'exécution avait été mal préparée, avec un orchestre sans cohésion et des répétitions insuffisantes ». Pierre Lalo, qui assistait au festival, rapporte que le succès en fut déplorable : « Une salle presque vide, peu ou point d'applaudissements. Pasdeloup se trompa complètement de mouvement dans le finale des *Variations symphoniques* qui fut une débâcle, et Franck, plus préoccupé de sa musique que des mille détails dont se soucie un vrai chef d'orchestre, ne donna point toute la grandeur requise aux *Béatitudes*.

« A la sortie, quelques-uns des amis l'attendaient, consternés, ne sachant que lui dire. Lui, arrive radieux, serre avec effusion les mains tendues, et dit à ses amis stupéfaits : « Eh bien ! mes enfants, voilà une bonne séance. Quelle excellente exécution ! Quelle belle salle ! Et quel accueil ! »

Quel accueil ! A travers l'illusion, il n'avait rien vu : ni les banquettes vides ni la froideur des assistants. « Il avait eu la joie trop rare d'entendre ses ouvrages et il imaginait candidement sa propre joie ressentie par tout le monde. »

Après Paris, Bordeaux eut, cette même année, son Festival Franck. Le maître y avait de bons amis, notamment le directeur de l'excellente Chorale Sainte-Cécile. Il y donna un concert de ses principales œuvres et fit entendre sa *Messe*. Il passa quelques jours dans cette ville où il fut reçu avec sympathie, comme semble l'indiquer une lettre datée du 29 novembre adressée par le compositeur à son hôte : il le remercie en ces termes :

« Vous avez été pour moi l'amabilité même pendant mon

séjour à Bordeaux..... Je vous envoie les meilleurs souvenirs de nos amis Chausson, Tiersot, Benoît. Ce dernier désirerait une lettre détaillée sur le concert et la *Messe* ; il la reproduirait en partie sous le titre de « Correspondance » dans le *Guide musical* et peut-être dans le *Ménestrel.* »

Au moins, à Bordeaux, on ne put faire au curé le coup d'Emmanuel Chabrier dans la petite église de Nogent-sur-Marne où Bordes, maître de chapelle, avait joué la *Messe* de Franck. L'auteur étant retenu à Paris, Chabrier, toujours cocasse, chantant sa partie, un mouchoir sur la tête pour éviter le courant d'air, s'était fait présenter à l'abbé titulaire de la cure, comme étant M. Franck.

— J'aurais fait trop de peine à ce brave homme, ajoutait en riant Chabrier, si nous avions dû lui dire que le père Franck n'était pas avec nous !

Mais à Bordeaux, l'auteur de la *Messe* dirigeait en personne et Chabrier n'y chantait pas.

VOICI 1888, qui voit fleurir *Psyché* et s'achever la *Symphonie en ré mineur* ; année exceptionnelle et miraculeuse où naissent un *Hymne,* un *Cantique,* un *Psaume, Procession, Cloches du Soir* ; où Franck travaille à *Six duos* et à *Ghiselle,* son nouvel opéra. Et le vieux maître a soixante-six ans ! On lui en croirait trente tant sa faculté créatrice garde de sève et de spontanéité !

Psyché : il est des pages plus profondes, plus sublimes dans Franck ; il n'y en a pas de plus parfaites. Cette légende mêlant chœur et symphonie lui laissait une liberté où son génie se mouvait à l'aise. Franck a dépouillé la fable d'Apulée par trop païenne, pour rejoindre les néo-platoniciens dans l'interprétation de cette allégorie.

Afin qu'on pût mieux suivre les développements de sa musique, le maître l'avait accompagnée de notes :

« Psyché est endormie... Des voix murmurent à son oreille la puissance de l'Amour. Et voici qu'une autre voix, celle d'Éros lui-même, résonne, douce et pénétrante. Bientôt leurs âmes se confondent... Leur bonheur serait éternel si Psyché, malgré l'avertissement des oracles, ne cherchait à pénétrer le visage de son mystique amant.

« Mais elle est femme... Le jeune dieu disparu, elle souffre et meurt dans un douloureux et suprême élan vers cet amour idéal. »

C'est le grand thème de la rédemption par l'Amour : l'homme n'est qu'une parcelle de Dieu qui aspire à rentrer dans son entité.

Franck n'a que faire des théories platoniciennes ; il lui suffit d'écouter les aspirations de son âme pour insuffler au bonheur terrestre comme aux plaintes de Psyché la musique la plus poétique et la plus fluidique qui soit. C'est un poète des sons qui chante d'un bout à l'autre de cette fable, et ce poète a, pour traduire les décors féeriques de son rêve et les états d'âme des deux amants, des mariages de sonorités pleines d'effusions divines. Que l'âme plane dans cette nouvelle repentance, que l'aspiration supra-terrestre soit à la base de cette apothéose finale, rien de plus vrai. Personne ne songerait un instant à contester à l'œuvre son atmosphère mystique. Mais Éros et Psyché, s'ils obéissent à des sentiments purs, ne se dépouillent pas toujours de leurs corps, quoi qu'en pense d'Indy, à qui l'œuvre est dédiée, et dans telle progression d'orchestre, à la fin de la seconde partie, il est bien permis de voir non pas une musique divine, mais un chant d'amour humain qui, pour quitter la terre, emprunterait des ailes.

Franck, tout occupé, vers octobre 1886, à la transcription de cette œuvre, en parlait à Mme Franck. Il lui arrivait, en s'accompagnant au piano, de lui chanter des parties de chœurs déjà esquissées. Un jour qu'il fredonnait

Ne sens-tu pas un doux désir éclore
Dans ton sein agité ?

Félicité, toujours un peu sauvage, et qui avait du sang de comédien dans les veines, clama : « César ! je n'aime pas ça ! » et digne, roide, rentra dans ses appartements.

Le père Franck était habitué aux mouvements d'humeur de son épouse.

— Je n'aimerai jamais *Psyché*, disait-elle, sans justifier son antipathie.

Elle n'assista pas en effet à la première exécution de l'œuvre qui eut lieu à la Société Nationale, le 10 mars 1888.

Colonne, dit Bréville, se rendit compte, lors de cette première, que certains passages de chœurs en coulisse avaient de l'effet sur le public. Ayant compris, d'instinct, qu'il serait prudent de prendre place devant l'avenir, il demanda au maître, au début de 1890, de rejouer la partition de *Psyché*.

— Voilà qu'ils viennent me solliciter, disait Franck, oubliant sur-le-champ les humiliations passées.

Psyché, du coup, lui en devenait plus chère.

Mais Mme Franck, elle, continuait à la tenir en grippe.

Colonne répétant, le 2 mars, son concert du 23 février, où *Psyché* avait reçu un accueil chaleureux dont tout le monde parlait, une des petites-filles de Mme Franck, Thérèse, insistait pour aller entendre l'œuvre de grand-père. Les grand-mamans peuvent-elles refuser à leurs petites-filles ?

Elle s'en vint donc au Châtelet, mais au moment de passer au contrôle, grand-mère avait oublié ses billets !

— Ce n'est rien, fit la petite, tout émue à la crainte de manquer l'audition ; dis qui tu es, on te rendra des places.

Bien sûr, Mme Franck n'avait qu'à se nommer pour qu'on l'accueillît et l'installât ; mais, têtue, elle refusa de s'adresser à quiconque et n'assista pas au concert.

Mme Thérèse Chopy, en me racontant cette histoire, se demande encore si sa grand-mère n'avait pas, exprès, oublié ses invitations.

Tiche — c'est ainsi que dans l'intimité on appelait grand-mère — n'aimait décidément pas *Psyché* !

Alors que les gloires de l'Institut la conspuent toujours sur la place de Paris — Gounod et Ambroise Thomas, écrit d'Indy, embêtés par Franck et Fauré, quelle jouissance ! — la jeune école française triomphe à Bruxelles où le Cercle des XX la reçoit à bras ouverts.

Cet accueil, elle le doit principalement à l'initiative éclairée d'Octave Maus et à la propagande admirable qu'Ysaye poursuit depuis bientôt vingt ans en faveur de la musique moderne. Grâce à Vincent d'Indy, à ses trente-sept ans, à son talent et à son esprit d'organisation, une première matinée où l'on joue son *Poème des Montagnes*, son *Trio* pour clarinette, violon-

celle et piano, du Fauré, du Castillon, et la fameuse *Sonate* de Franck, est donnée le 7 février 1888.

Le lieutenant de César Franck, en proposant d'inscrire l'œuvre de son maître en fin de programme, a ses raisons, raconte Mme Octave Maus : « La *Sonate* avait vu le jour l'année précédente et son tendre rayonnement, si clair pourtant, ne semblait pas devoir être perçu d'emblée, à cette époque où toute aspiration vers le dépouillement et la pureté ne représentait qu'un élément subversif. »

« Avec Ysaye et Mme Bordes, je suis persuadé que le public ne fera pas le coup des paletots », avait écrit d'Indy. La valeur des interprètes, autant que l'œuvre, devait, dans son esprit, imposer l'atmosphère dans laquelle serait écoutée la sonate ! Je vois encore, poursuit Mme Maus, parmi les fidèles des concerts vingtistes, l'illustre violoniste coiffé de sa toque de loutre, arrivant, suivi de sa cour, gens de son quatuor : Mathieu Crickboom, fin comme le son de sa chanterelle ; Léon van Hout, altiste inégalé ; Jacob, « le bon Joseph », violoncelliste souriant et rougeaud, et Théo Ysaye, le frère — élève de César Franck —, au visage bohémien, jaune, creusé jusqu'à l'ossature et comme tiré en arrière par la grande masse d'une exotique chevelure : ceux-là mêmes qui, les deux années suivantes, joueront le *Quintette* puis le *Quatuor*. Ils passaient, causant en wallon de Liége à côté de Mme Bordes-Pène, habituée à leurs fantaisies d'artistes et à leurs propos de terroir. Le concert se déroula dans la salle d'exposition, parmi les peintures luministes de Signac, de Guillaumin, d'Ensor et de Wistler : cadre merveilleux où la musique et l'art nouveau sentaient à la fois l'encre et la couleur fraîches. Il arriva, cette matinée-là, une chose que nul ne pouvait prévoir et qui demeure inoubliable. Dans cette salle de musée, sans mode d'éclairage, le crépuscule d'hiver tombe rapidement. Tandis que l'obscurité descendait et bientôt enveloppait l'assemblée, que la blondeur des cheveux de la belle Alice Sèthe s'engrisaillait et que les notes se noyaient dans la brume des portées, Ysaye et Mme Bordes-Pène continuèrent de mémoire l'exécution de la sonate. Les auditeurs, loin de quitter, restèrent médusés sous l'émotion qui les poignait. C'est ainsi, raconte

le témoin, qu'eut lieu, au XX, dans une intimité mystique on ne peut plus favorable, la première audition à Bruxelles de la sonate de Franck.

Mme Octave Maus oublie que les mêmes instrumentistes l'avait jouée l'année précédente, exactement le jeudi 16 décembre, au Cercle Artistique, dans cette même capitale.

A Liége, Sylvain Dupuis, directeur de la Société chorale « La Légia », laquelle devait devenir, sous sa baguette, la première chorale du pays, allait organiser cette même année une séance de musique de chambre consacrée à Franck et à son école. Il y ferait entendre notamment, par ses voix d'hommes, le fameux chœur des Chameliers de *Rébecca*. Mais il aurait désiré adjoindre à son programme un autre petit chœur du même auteur, « quelque chose de large et de calme », dans le genre d'une prière ou d'un hymne. Comme rien, dans ses œuvres, ne s'y prêtait, César Franck demanda au fidèle Poujaud, l'ami de la bande, de lui dénicher un poème : « Pardonnez-moi si je m'adresse à vous aussi souvent, lui écrit Franck, mais vous avez toujours eu la main si heureuse ! » En effet, ce précieux esthète, qui lisait les grands écrivains, avait du flair lorsqu'il s'agissait de fournir un texte à ses musiciens : Chausson, Fauré, Franck ou Duparc. Il envoya donc au père Franck une petite pièce de vers intitulée *Hymne*, de Jean Racine.

C'est la première fois que le maître allait travailler sur des vers d'un autre maître. Il eut tôt fait de rendre chantantes ces quatre strophes, à la manière des chœurs grecs, lorsque s'avançait vers le temple la procession des panathénées. L'Hymne se déroula « large, calme » comme on l'avait désiré, et finit dans un sentiment de grave prière que les belles voix d'hommes surent rendre émouvante le jour où Sylvain Dupuis, à qui le chœur était dédié, rendit hommage au maître César Franck, de Liége.

ALORS qu'au dehors, uni à celui du jeune mouvement français, le nom de Franck s'auréole, à Paris, il est toujours discuté. On croirait, à suivre son ascendante et riche production, que ses ennemis, cette fois, vont lui reconnaître la primauté. Il n'en est rien. Chaque œuvre remet en balance le problème de sa valeur. Le voici, après Lalo, et en même temps que Saint-Saëns, apportant sa contribution à l'art de la grande symphonie.

C'est en 1886 qu'il écrit les premières notes de la symphonie en ré mineur, couronnement de ses cinq dernières années. Elle recevra le point final en février 1888. Son premier désir sera de la faire entendre, au piano, à ses amis Chausson et Duparc. « Est-ce parce que je l'ai tant aimée quand Franck nous l'a jouée cet été, écrit ce dernier, qu'il me l'a dédiée ? Comme toi, je n'avais pas vu très clair alors dans le premier morceau ; il est vrai que je ne l'ai entendu qu'une seule fois. Puisque tu m'envoies la réduction pour piano, je vais la lire avec bonheur. » De son côté, le premier écrit à un autre de ses amis : « Le pauvre Franck espère tant faire exécuter sa Symphonie au Cirque d'été ! Je crains fort qu'il n'y réussisse pas. L'obstination de Lamoureux m'enrage. »

En effet, pas un chef n'ose inscrire à son programme une symphonie moderne, à plus forte raison celle de Franck. La symphonie avec orgue de Saint-Saëns, jouée en Angleterre

en 1885, avait dû attendre deux ans avant d'être exécutée en France.

Un élève de Franck se hasarda cependant à tâter le terrain auprès d'un directeur de grands concerts : « Franck vient d'écrire une symphonie, dit-il, il ne sait encore exactement à qui il la proposera. »

— Pas à moi, lui fut-il brutalement répondu. Qu'il la porte au Conservatoire !

Après d'autres essais infructueux où les consultations ne restaient pas toujours sur le terrain de la courtoisie, l'œuvre fut présentée à Jules Garcin, collègue de César Franck au Conservatoire, chef d'orchestre à l'Opéra et à la Société des Concerts.

— Pourquoi pas ? fit-il. Seulement, il me faut l'assentiment de mon Comité et j'aurai bien des résistances à vaincre.

Ce fut en effet un tollé :

— Que Franck imite ses aînés, je ne connais pas de symphonie sans adagio central, grommela un vieux du comité.

— Et puis, surenchérit un autre, en voilà une idée de faire exposer le thème de l'Allegretto par un cor anglais ! Ça ne s'est encore jamais vu !

Garcin eut le dernier mot. Il prit sur lui toute la responsabilité. Et ce n'était pas peu !

Aux répétitions qui se faisaient en vue du concert, fixé au 17 février, parmi les rares musiciens et critiques admis à ces avant-premières, les avis étaient déjà partagés.

— C'est sublime ! disait Chausson en écoutant ce premier Allegro resté confus à la lecture, et qui, maintenant, sous les effluves de l'orchestre, nouait ses trois thèmes dans un abandon heureux.

— Et que penses-tu de cet Allegretto ? lui soufflait Lalo. Je me souviens du jour où Franck en avait trouvé le thème d'entrée, cette cantilène merveilleuse qu'esquissent les cordes en pizzicatti, harpes comprises, et qu'expose le cor anglais.

« Ici, mon cher enfant, disait-il, il m'est venu une idée merveilleuse, une idée céleste, une idée vraiment angélique. »

Il semblait n'en être pas responsable. Une idée lui était venue qui l'avait ravi par sa beauté, pénétré d'émotion, d'extase, de foi !

— C'est d'un lyrisme poignant, répétait Chausson. On dirait l'expression d'un cœur convalescent qui aspire à rentrer dans la vie.

D'autres propos s'échangeaient parmi les fauteuils.

— C'est trop construit, chuchotait Debussy à Chabrier, mais c'est de la musique !

— Mon cher Marmontel, disait Ambroise Thomas, je ne vous comprends pas d'aimer ça ! Qu'est-ce qu'une symphonie en ré mineur dont le premier thème, à la 9e mesure s'en va en ré bémol, à la 10e en ut bémol, à la 21e en fa dièze mineur, à la 26e en ut mineur, à la 39e en mi bémol et à la 49e en fa mineur ? Que faites-vous du respect des tonalités ?

Garcin venait de frapper au pupitre. On enchaînait. Ils se turent. L'Allegro de la troisième partie, animé, chantant et léger, éclatait. Par-dessus le regret et la douleur, l'âme multipliait ses efforts pour atteindre on ne sait quelle zone de sérénité où elle accédait enfin : une joie s'exaltait dans l'ivresse du triomphe...

« Je regardais, écrit de Bréville, Franck se tourner vers Chabrier, et d'un geste heureux, large, lui souligner les rentrées des thèmes du premier Allegro et de l'Allegretto qui allaient imposer la chaude et magnifique péroraison que l'on connaît. »

Vint le grand jour : l'exécution fut magistralement conduite par Garcin qui, ayant forcé la main à ses conseillers, tenait à faire un sort à l'œuvre. Mais le public, ne comprenant pas, ne suivait pas son conducteur. On entendait des bruits de fauteuils, des rumeurs ; l'auditoire, déjà pas très nombreux, se raréfia et petit à petit la salle se vida.

On espérait que, après cette première audition, la suivante, qui aurait lieu le 24 février, réussirait mieux, car une douce croyance veut que les amateurs des secondes auditions soient plus avertis, « plus avancés », par conséquent plus aptes aux hardiesses nouvelles.

Il n'en fut rien : même consternation, mêmes propos désapprobateurs. Les disciples, marris de l'attitude des auditeurs soi-disant éclairés, hésitaient, à la sortie, à approcher le maître, le croyant navré. Heureux visionnaire ! Il n'avait aperçu ni

envie, ni jalousie, ni ignorance autour de lui. Souriant, il disait à son petit cénacle : « Oh ! cela a bien sonné comme je l'avais pensé ! » Puis, avec simplicité : « Une exécution par un tel chef apporte assurément de la joie, mais elle est aussi un enseignement. Personnellement j'en ai reçu un précieux aujourd'hui, sur la manière d'employer les cuivres. »

On raconte qu'un peu à l'écart, vaticinant au centre d'un groupe de jeunes personnes prêtes à recueillir ses « mots », Gounod se serait écrié : « Cette symphonie, c'est l'affirmation de l'impuissance poussée jusqu'au dogme ! » J'ai peine à croire ce jugement de la bouche de l'auteur de *Faust*. Sur la foi de Rodenbach, de Mirbeau, on a répété ces propos, qu'on déclare aujourd'hui faux, pour la raison bien simple que Gounod, d'après M. Julien Torchet, à ce moment, était en Angleterre.

La chose est d'autant moins croyable, en effet, que cette même année, aux concerts de l'Exposition de Paris, c'est Gounod qui impose à la Commission musicale, en partie réfractaire, l'exécution de fragments des *Béatitudes*, après les avoir lui-même joués et chantés pour gagner à son opinion les membres récalcitrants !

N'imposons pas, comme le fait d'Indy, un Purgatoire à Gounod pour une parole qu'il n'aurait pas prononcée !

LISZT avait dit : « Franck, plus que tout autre, manque de cet entregent qui sert si utilement aux hommes pour parvenir. » Le talent ne suffit pas, il faut savoir manœuvrer avec habileté pour se mettre en valeur. Franck, pas plus à soixante ans qu'à vingt, n'a cette faculté de s'immiscer, de s'introduire, de s'imposer. Il en ignore la façon ; mieux, l'existence. Ne lui demandez pas de jouer au diplomate, de préparer ses batteries. Il est sans détours ; il lui paraît naturel qu'une bonne chose s'impose d'elle-même. Il se rend pourtant compte des résistances, ne fût-ce que du côté des exécutants et des éditeurs, dont il a besoin pour qu'ils jouent et publient sa musique. C'étaient souvent les autres qui entreprenaient les démarches à sa place ; lui, se contentait de réaliser l'œuvre. Il ne tentait rien pour qu'on vînt à lui ; ceux qui l'entouraient avaient été conquis d'eux-mêmes par l'admiration ou par sa bonté.

Cependant, à cette heure, un courant semble se dessiner. Le cercle des gens qui tablent sur sa valeur s'élargit. Ceux-là mêmes qui, dans l'opposition, le tenaient à l'écart, viennent à lui. L'art a ses esthètes, ses snobs et ses marchands ; il se présente sous un côté « affaire » qui pèse en monnaie sonnante les valeurs spirituelles. Colonne, de son propre chef, avait demandé la partition de *Psyché*. Franck était intimement heureux de ce premier revirement. L'éditeur Bruneau, qui

avait édité *L'Ange et l'Enfant* et allait publier *Psyché*, écrivait à Poujaud en le priant « de lui envoyer un ou deux beaux sujets de mélodies à confier au maître César Franck pour faire pendant à *L'Ange et l'Enfant* ».

Cet amateur spirituel, qui s'est défini dans « flâner, c'est la seule chose que je fasse bien », lui indiqua la *Procession* de Brizeux et les *Cloches du Soir* de Daudet. On sait l'heureux parti que Franck tira du premier poème. Cette phrase : « Dieu s'avance à travers les champs », où l'on voit la personne du Christ passer entre les blés au sein d'une nature calme et sereine, a quelque chose de noble et d'inspiré. La divine présence semble transfigurer toutes choses qu'elle approche. C'est là une de ces pages touchées par la grâce. Elle représente Franck dans ce qu'il a de plus surnaturel.

Énoch qui, de son côté, voyait s'accentuer la vente des mélodies et des *Variations symphoniques* qu'il avait publiées, était en pourparlers avec César Franck pour une nouvelle œuvre.

— Vous ne savez pas — disait, à qui voulait l'entendre, le père Franck, le visage radieux comme celui d'un enfant —, j'ai une commande ! Oui, Énoch m'a demandé six duos pour jeunes filles. Il me donne cinquante francs par duo !

Aussi, devant pareille aubaine, s'était-il mis tout de suite en rapport avec le fournisseur attitré des Franckistes, toujours cet excellent Poujaud, qui lui dénicha les textes de *La Vierge à la Crèche*, *Aux Petits Enfants*, de Daudet, *Les Danses de Lormont* de Desbordes-Valmore et la *Chanson du Vannier* de Theuriet.

Achevés en 1889, on chanta ces duos pour la première fois, à la fête de Mme Franck, le 10 juillet, jour de sainte Félicité. Chaque année, à cette occasion, avait lieu une réunion de famille où, naturellement, on faisait de la musique. Félicité, malgré ses soixante-cinq ans, était restée alerte, vive, originale et autoritaire. Elle avait voulu régenter le ménage du frère de César sous prétexte que sa barque pouvait être mieux conduite ; mais Mme Joseph Franck, Flore Béchelé, détenant brevet d'institutrice, n'entendait pas recevoir de leçons de sa belle-sœur. Leurs personnalités se heurtèrent et Flore ne

mettait « plus les pieds » chez Félicité, même aux grands jours. Joseph, avec ses enfants, continuait à fréquenter chez son frère.

Mme Franck était gourmande, c'était une raison pour trouver chez elle, ces soirs-là, toutes espèces de gâteaux, de friandises.

— Mes enfants, disait-elle, je vais vous faire goûter mes pâtisseries ; vous me direz si elles sont toujours aussi bonnes. Elle s'adressait à Emmanuel, à Marie-Élisabeth, à Noëlle, ses neveux et nièces ; à Robert et Thérèse, ses petits-enfants. Elle englobait toutefois dans son invitation les grands : Joseph, le frère de César, qu'elle appelait le « Furet » ; son fils Georges, dans l'intimité le « Chacal » ; Germain, et leurs épouses, qui, comme elle, ne dédaignaient ni le Saint-Honoré ni les crêpes aux confitures.

Tous les enfants de la famille prenaient leçon au boulevard Saint-Michel. C'est Mme Franck, excellente pianiste d'ailleurs, qui, à demeure, et aux cours de l'Institut Boutet de Monvel, préparait les plus petits jusqu'à ce qu'ils pussent accéder à l'enseignement supérieur de César. C'est pourquoi, après les glaces à la vanille et les bombes au chocolat, quand s'ouvrait la partie artistique, Félicité se mettait au piano d'accompagnement. Alors, avec les amis de la maison, qui étaient tous musiciens, et les élèves invités à la fête, on jouait les dernières œuvres du maître... en l'occurrence, les duos.

On chanta le premier morceau, *L'Ange Gardien,* que Mme Franck admira sans réserve.

Après le second, *Aux Petits Enfants,* Félicité, marquant tout de suite sa préférence, disait : « J'aime mieux le premier ! »

Après le troisième : *La Vierge à la Crèche,* cependant si pur, Félicité répétait : « J'aime mieux le premier ! »

Après le quatrième, on l'entendit encore dire : « J'aime mieux le premier ! »

Le père Franck était un peu agacé de cette obstination ; aussi, après le cinquième, intitulé *Soleil,* tournant la chose en blague, il devança Mme Franck et, imitant sa voix pincée, avec force mimique et bonne humeur, répéta en se tournant vers elle : « J'aime mieux le premier ! J'aime mieux le premier ! »

VOIS-TU, mon fils, disait Franck, on ne s'improvise pas compositeur d'opéras. Tu as beau connaître ton métier, il faut, pour réussir dans ce genre, un tour d'esprit et de main que je n'ai pas. C'est si différent de la musique pure ! Ici, je n'obéis qu'à moi-même ; là, je suis esclave d'une littérature et de toutes les conventions de la scène. Je crois que finalement je pourrais réussir, mais il faut, dans cet art aussi, un apprentissage. *Hulda* n'est pas parfait, j'en conviens. Il m'a pourtant donné de la joie. Être à la fois Aslak, Eiolf, Swanhilde ! Passer par tous les sentiments de ces gens jette l'âme dans un tumulte fou ; on ne croirait jamais qu'elle pût contenir tant d'émotions contradictoires. Je sentais parfaitement les passions m'étreindre au point d'en être possédé. Je n'ai peut-être pas assez le sens des effets de scène ; mais le sens dramatique ne m'échappe pas, j'en ai conscience. Au fond, cela m'amuse. Si j'avais un poème comme ceux que Scribe réservait à Meyerbeer, il est possible que je recommencerais : il ne faut qu'une réussite !

Son fils Georges lui apporta, un jour d'automne 1888, *Gishelle*, un drame lyrique de Gilbert-Augustin Thierry, fils de l'auteur de *Récits des temps mérovingiens*. D'Indy avait vivement engagé Franck à lire cette dernière œuvre pour en tirer la matière d'un drame scénique, comme il l'avait fait lui-même à l'époque de *Fervaal*.

Quoiqu'il eût plus de fond, d'unité et d'équilibre que celui de *Hulda*, le livret de *Ghiselle*, dans ses deux premiers actes, avait aussi tout des opéras conventionnels : cérémonie de triomphe, air bachique, récit guerrier, bref, une suite de scènes que l'on sent agencées, juxtaposées. Il ne peut prétendre au titre de « tragédie lyrique » qu'au cours des deux derniers actes, quand psychologie, action et philosophie se fondent. Aussi, est-ce là où l'auteur a resserré son drame — qui comprenait d'abord cinq actes — que Franck s'atteste supérieur. Sans doute le « un » et le « deux » renferment des pages admirables : l' « Hymne au vin gaulois », le « Récit de Ghiselle », sauvages et grandioses. Mais que le poète s'élève, — si nous pouvons donner ce titre à un mauvais manieur de rimes — que l'idée seulement atteigne à plus de hauteur et immédiatement, du « troisième » à la fin du « quatrième », c'est un déferlement de musique où, dit van den Borren, « on sent passer la puissance énigmatique des forces naturelles ». Le « Chant de l'Oiseau » est une des plus touchantes créations de Franck ; la scène d' « Extase » se déroule en élans d'un lyrisme où toute comparaison, à ce niveau, devient inopportune ; la « Prière de Ghiselle », mélange d'amour divin et d'amour humain, possède cette sublimation et cette pureté que Franck fut seul capable d'atteindre pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Toute la fin, « La libération par la mort », se noue d'un pathétisme poignant et se termine dans une atmosphère de mystère, de surnaturel, de surhumain.

Peu s'en fallut que *Ghiselle* ne devînt excellent opéra. Si le librettiste avait mis aussi à la refonte ses deux premiers actes, nous eussions eu, en supposant que la mort ne fût pas venue l'interrompre, une œuvre qu'on eût réentendue hors répertoire, tant la musique de Franck l'eût emporté par la hauteur de son plan musical.

Elle avait été écrite facilement : « Son auteur avait plus d'expérience consciente qu'on ne le pense d'habitude. »

Fin 1888, il avait terminé le premier acte ; le 3 septembre 1889, le troisième, et le 21 tout était en brouillon d'orchestre. Dès 1890 le début instrumenté est au net. Ce sont ses élèves Samuel Rousseau, Arthur Coquard, Vincent d'Indy, Ernest

Chausson et Pierre de Bréville qui, après sa mort, feront le reste.

Mais, à l'instant dont nous parlons, cette grande esquisse dramatique achevée, il entreprend une œuvre nouvelle, un grand et noble travail auquel il a pensé depuis longtemps. Il disait à l'un de ses élèves avec sa parfaite conscience d'artiste : « Je crois que maintenant je suis capable d'écrire un quatuor. » C'était la forme d'art, il le savait, qui réclamait le plus de pensée et de science ; qui exigeait l'écriture la plus concise, exempte de digressions, de remplissages. Tellement vrai, que les Beethovens ne s'y hasardèrent qu'à leur maturité et que, pour plusieurs d'entre eux, il fallut maints essais avant d'arriver à la « bonne forme ». Aussi, en préparation de pensée et de style, il a sur son piano les quatuors de Beethoven, de Schubert et de Mozart. Il les étudie au piano, crayon à la main. Et cela, depuis longtemps. Il s'est fait jouer tous ceux du maître de Bonn. Le moment est venu : « Je voudrais, écrit-il le 24 septembre 1889, me mettre à mon quatuor. Trouverai-je ? » Ce mot est émouvant, il peint son humilité. On dirait que, de sa propre création artistique, il ne tire point mérite. C'est de l'inspiration qu'il veut parler, de cette muse qui, aux heures de recherches, le visite et exauce sa pure demande. Il se fait tout modeste, il demeure dans l'attitude du croyant qui, genoux ployés, attend que Dieu daigne répondre à sa prière. « Trouverai-je ? » Quand on sait le résultat, on reste confondu.

Ce n'est guère qu'en octobre qu'il l'entreprend, mais le crayon, en mai déjà, traçait les premières esquisses. Son plan d'ensemble est conçu. Il ne le réalisera pas dans l'ordre. Il ira tout de suite au Larghetto : Franck vibrant encore des andantes des derniers quatuors du « Vieux ». Dans cet esprit classique, il écrira cette troisième partie. Trouvera-t-il ? Il cherche. Il cherche une de ces phrases longues, ondulantes, chargées d'émotion et de pensée où il s'inscrit tout entier ; une de ces phrases qui naissent miraculeusement dans quel repli caché de l'âme ! Il la sent sourdre vaguement, lui donne une première, puis une seconde, puis une troisième forme, l'arrachant ainsi par bribes et morceaux jusqu'à ce qu'il

l'exprime tout entière. Un beau jour, il la tient ; elle est là, vivante, sur la portée. D'Indy entre à cet heureux instant et avant même qu'il ne soit auprès de lui, du fond du salon, agitant la main, Franck transporté s'écrie : « Je l'ai trouvée ! c'est une belle phrase ; elle a trente-deux mesures ; vous allez l'entendre... ! » Et le voilà au piano, exhalant cette prière méditative sur la vie, la teintant de je ne sais quelle fatalité. C'est encore un de ces combats sans fin qui jettent l'âme dans l'inquiétude alors que la raison essaie de l'apaiser. De telles aspirations et de pareilles mélancolies ne montent que du plus profond de l'être. Il faut se presser le cœur et se confesser jusqu'au sang pour extraire telles plaintes.

Tout ce qui est viable naît avec douleur. La création sort de nos souffrances. Elle est lente à venir. Elle se dérobe. Nous ne l'étreignons qu'après peine. Voyez comme l'idée du « Pocco lento » du premier mouvement résiste. Franck croit tenir ces deux sentiments qu'il sent se débattre en ses tréfonds : aspiration céleste et trouble humain. Insatisfait, il revient une deuxième fois sur cette idée et la forme nouvelle qu'il lui veut, s'ingéniant à faire vivre et se pénétrer « deux morceaux vivant chacun de sa vie propre et possédant chacun un organisme complet ». Ce n'est qu'à la troisième fois qu'il en arrête la version définitive. Il est vrai que Beethoven lui-même reprenait par cinq fois le thème de telle fin de sonate qui paraît venue d'un jet !

Le premier mouvement du quatuor est daté du 29 octobre, et le 9 novembre Franck a réalisé le Scherzo. Cette fois, il n'a pas trop souffert ; il ne lui a pas fallu huit jours pour l'écrire. Qui parlerait ici d'onction mystique ou de passion dévorante ? Des chanterelles aux basses, ce n'est que couleurs instrumentales aux jeux des archets et fantaisie jusque dans l'instabilité tonale. « Ronde des sylphes dans un paysage sans lune », eussent dit les romantiques. Voilà du Franck inconnu, du Franck mozartien, du Franck qui n'est presque pas du Franck et qui pourtant, n'en déplaise aux antifranckistes, porte encore son empreinte. Par contre, qui oserait dire que le Finale du quatuor n'en est pas, et du plus pur ! A défaut de l'esprit, la forme suffirait : cette façon, en partant de l'inquiétude, d'accé-

der pas à pas à la certitude à travers la synthèse de tous les thèmes de l'œuvre, n'appartient qu'à lui. A la dernière page, retrouvant le majeur, son rythme final asseoit sa résolution sur deux vastes accords toniques. « C'est tout, dit Jardillier, Franck n'a plus rien à dire : il atteint à la paix majestueuse. »

Comme le pélican, et après s'être arraché le cœur, il est monté sur la plus haute falaise et là, dans l'île de calme qu'il s'est créée, il savoure presque avec volupté l'ivresse née de sa propre souffrance. En nourrir les autres et s'exalter à la pensée que son sacrifice n'aura pas été vain, c'était bien, dans sa forme la plus optimiste, le plus grand souhait que pût caresser Franck en écrivant son quatuor en ré.

Cette ultime offrande au public et à la musique toucha non seulement les musiciens, qui ne purent plus douter de son génie; elle alla droit au cœur de la foule lorsque le 19 avril 1890, à la Société Nationale, quatre instrumentistes, livrés aux ressources discrètes des archets, entamèrent, face à face, en ré majeur, la phrase initiale de l'Andante. Heymann et Gibier étaient aux violons, Balbreck tenait l'alto, et Liégeois, le violoncelle. Le sort, une nouvelle fois, était jeté. Les jeux faits, la boule tourna. Allait-elle encore s'abattre sur les cases noires de la fatalité ? Le coup parti, il porta, heureux. Il n'y avait plus à douter, dit Coquard : dès le début, l'assemblée était conquise. Bientôt, ce fut de l'enthousiasme, un vrai délire, au point qu'à la fin les quatre ou cinq cents personnes qui remplissaient la petite salle Pleyel, non contentes d'applaudir, se levèrent et réclamèrent l'auteur, qui dut paraître sur l'estrade. Le moins étonné ne fut pas Franck, qui n'en revenait pas d'un succès pareil « à propos d'un quatuor » ! « Cependant, ajoute d'Indy, lorsque souriant, timide, effaré, il vint saluer une seconde fois (il n'était guère coutumier du fait), il lui fallut bien se rendre compte de l'évidence. » Il en fut touché, mais devant le succès présent, se penchant à l'oreille d'un de ses élèves qui le félicitait : « Cette fois, dit-il, j'ai encore été un peu timide. La prochaine fois, j'oserai davantage. » Il songeait déjà à l'œuvre future.

Par le correspondant de son *Courrier musical*, la Belgique,

à l'affût des nouvelles productions de la jeune génération, épiait les concerts de la Nationale. Ysaye, parrain de la *Sonate*, avait voulu être prévenu, dès la naissance du *Quatuor*. Il l'avait pris en main avec Crickboom, van Hout, Jacob, les hommes de son fameux groupe, et courait tout de suite, dès le 27 avril, huit jours à peine après la Nationale, le jouer à Tournai où la Société de musique organisait à son tour un festival Franck. Ce fut, je le pense bien, le dernier déplacement du grand compositeur. Il vint en Belgique pour diriger certaines parties de son œuvre. Un de ses derniers élèves, Paul Braud, l'accompagnait pour tenir la partie de piano du *Quintette* également inscrit au programme. Avec de telles vedettes, l'exécution, sous la conduite du violon d'Ysaye, fit une fois de plus merveille. Si E. Delaborde, ce bel artiste aux mots frappants, avait assisté à cette exécution, il se serait écrié comme à la première : « Le père Franck me ravage ! »

Je regarde ces interprètes exceptionnels dont un photographe a eu la faveur de fixer les traits. Je les vois groupés devant des frondaisons peintes et le décor en carton-pâte d'une maison patricienne. Dans ce cadre faussement artistique, mode de l'époque, le sextuor se détache. Au centre, dans un fauteuil de serre orné de coussins, jambes croisées, mains nouées sur la redingote fermée jusqu'à la cravate, Franck étale, sous ses cheveux ondulants, son front large et puissant, admirable de pensée. Il semble heureux auprès de ceux qui vont au plus intime de son cœur. A sa droite, sur un banc rustique, pied droit en avant, main dans le gilet, pouce dehors, l'altiste van Hout a l'air quelque peu emprunté. A son côté, Jacob, bedonnant, ailes de pélican écartées, plastron blanc, moustache et barbiche à l'impériale, ressemble à Napoléon III en famille. A gauche, c'est le jeune Crickboom, mince, les jambes écartées à la jockey, la raie lustrée et fraîche. Derrière la fenêtre du décor, à un petit balcon contre lequel il n'ose s'appuyer, c'est Paul Braud qui dresse sa tête sarrasine. Et, contre la fausse muraille, dans la pose souple d'homme bien né, cigare aux doigts, son casque de cheveux lui retombant sur le cou, la parole en suspens, Ysaye aux yeux noirs

oppose sa tête de prince royal à la noble figure du père Franck.

Dernière image qui nous reste du compositeur à soixante-huit ans, à l'heure de son vrai premier succès, alors qu'il est au sommet de son talent et que sa santé, intacte, lui permet d'aspirer à d'autres triomphes.

NOUS sommes en parfait équilibre physique ; la vie se dispose à nous sourire; des projets nous courent plein la tête ; nous nous sentons heureux, vivants, et bons encore à de grandes choses. Rien ne dit que nous devions nous ménager : hormis quelque petit catarrhe vésical, tout paraît en ordre, et l'esprit, qui ne veut point croire à son âge, fleurit mieux que jamais.

Qui penserait qu'une ardoise chassée du toit va s'abattre sur notre tête ? Ce jour-là, rien d'anormal : ni souffle ni tuile envolée. C'était par le plus doux et le plus accueillant des soirs. Paris, en son été, avait repeint le ciel de la Seine et mis des chapeaux verts aux arbres des boulevards. La vêprée s'écoulait tiède et sereine. Huit heures et demie sonnaient nonchalamment du côté des Invalides.

Au trot d'un cheval d'âge, par le quai d'Orsay et le pont de la Concorde, M. César Franck, mollement balancé dans une victoria, coude au rebord, se faisait conduire à l'autre rive, rue Boissy-d'Anglas, chez son jeune ami Paul Braud, pianiste, parfait instrumentiste de musique de chambre, avec qui, ce soir, il devait, devant des invités, jouer certaines de ses œuvres.

La tête sonore de tout ce qu'il avait encore à dire, le père Franck se laissait bercer par le léger cahot de sa voiture. Celle-ci allait s'engager sur le pont de la Concorde, quand, dans le croisement continu des véhicules, la brume tombant,

son cocher, qui sommeillait peut-être le chapeau sur les yeux, ne se gara pas à temps pour laisser passage à un omnibus venant en sens inverse, et dont le phaéton ne put retenir assez rapidement ses deux chevaux bien qu'il tirât désespérément sur les brides. L'un d'eux recula des quatre fers pour ne pas s'écraser sur la voiture, mais le timon vint toucher au côté César Franck, qui n'eut d'abord pas conscience de l'accident. Quand on se précipita :

— Ce n'est rien, dit-il, légèrement ému. Continuez ou je vais arriver en retard. Il porta la main gauche à son flanc pour comprimer un léger mal.

Tout autre, par ces temps de vie pratique, eût alerté la police, pris des témoins, fait, après consultation, mille réserves pour l'avenir. Pourquoi voudriez-vous qu'il y pensât ?

Les voitures de ces deux pauvres diables reprirent donc leur route et Franck, passé le pont, arrivait à destination. Quand, quittant son siège, où il s'était à demi couché, le maître voulut descendre, ses forces le trahirent : il n'eut que le temps d'atteindre le salon avant la syncope.

Revenu à lui, il ne put s'expliquer l'accident. A qui la faute ? Le savait-il ? Pas la peine, il s'en tirerait : rien qu'une éraflure, une contusion, une gêne. On voulut appeler le médecin. Il s'y opposa, assurant qu'il se sentait mieux et que rien ne s'opposait à ce qu'on fît même un peu de musique. On dut céder à son désir, d'autant plus qu'il était venu pour réentendre certaine partie de son *Quintette*. Malgré quelque douleur, il exécuta, ce soir même, à quatre mains, avec Paul Braud, la deuxième partie des *Variations symphoniques*.

Le lendemain, Félicité voulut prendre l'avis du docteur Féréol qui ne jugea pas le mal aussi bénin. Hésitant à jeter à rien ce choc fâcheux, il défendit au patient, toujours incommodé, de sortir. Il craignait que les tissus conjonctifs ne fussent atteints. Le pouls justifiait cette prudence : un point pleurétique était possible. Franck, consigné, restait en observation. Aussi ne put-il assister aux agapes annuelles de la Société Nationale. « C'est avec un regret d'autant plus vif, écrivait-il à ses amis, que je sais la fête que l'on comptait me donner en exécutant une deuxième fois mon quatuor, si admi-

rablement interprété le 19 avril. » C'est bien la première fois qu'il ne sera pas de ce banquet « auquel il n'a jamais manqué », et qu'il ne pourra répondre à l'appel de son directeur Ambroise Thomas, lui demandant de faire partie du jury des épreuves de fin d'année.

Sa pleurésie, latente, ne rassure pas le cousin. Néanmoins Franck veut vaquer à ses affaires en dépit du thermomètre qui accuse chaque soir sa poussée. Il faudrait qu'il assiste au concours d'orgue de sa classe, sinon sa conscience lui reprochera de n'avoir pas été là pour défendre ses élèves, et il sait, par expérience, combien la présence du professeur est utile. Il ira, coûte que coûte. Son médecin le voit si tourmenté qu'il craint, en s'y opposant, un accès de fièvre plus préjudiciable encore.

Franck assista donc aux épreuves : « Un élève l'accompagna dans une voiture qui, afin de lui épargner de douloureuses secousses, marchait au pas, car le moindre mouvement lui était souffrance. Une fois au Conservatoire, rien ne l'empêcha d'aller et venir de l'orgue à la table du jury, voulant mettre l'exécutant dans les meilleures dispositions possibles. »

Un des concurrents joua une des quarante-quatre petites pièces pour orgue, publiées en 1863. Ambroise Thomas hocha la tête en prononçant : « C'est vague... vague ! » Mais lorsque le deuxième concurrent entama la *Prière en ut dièze*, une des six grandes pièces pour orgue, il ne put s'empêcher de dire :

— Un beau morceau, Franck !...

— Merci, Monsieur le Directeur.

Merci surtout, pensait-il, d'avoir accordé à ces jeunes gens, à ces enfants, la récompense due.

Il s'était oublié dans ce petit acte d'héroïsme qui le rejetterait le lendemain, il le savait, et pour plusieurs jours, sur son lit. Qu'importe ! la tâche est accomplie ; les vacances sont là, et il a promis, cette journée passée, de gagner la campagne et de s'y bien soigner.

A son éditeur Énoch, qui lui a commandé cent petites pièces pour harmonium, Franck écrit :

« Je vais beaucoup mieux et presque bien, maintenant ; je travaille beaucoup. Je viens de prendre cependant une quinzaine de jours de quasi-vacances pendant lesquelles j'ai travaillé sans acharnement. »

Nous sommes au début d'août 1890. Franck, dont la santé doit être surveillée, est parti en province comme d'habitude. Il n'est pas retourné à Quincy ; il a dépassé Fontainebleau et séjourne, à environ cent kilomètres de Paris, chez la sœur du docteur Féréol, à Nemours.

Dans cette calme et reposante villette, l'eau coule paisible sous des ponceaux de pierre, et les touristes flânant par ses rues n'ont guère que la ressource de visiter le Vieux château, l'église Saint-Pierre, ou de se promener dans la vallée du Loing.

Franck et Félicité sont les hôtes de la cousine Claire Brissaud, qui demeure 21, rue Miger. La maison, à fleur de rue, vit, l'été, persiennes closes. Une petite porte grillagée y donne accès. Une cour s'ouvre sur son jardin. La verdure s'avance jusqu'au seuil. Des corridors, où l'ombre est bleue, conduisent à la salle à manger et au salon. Dans ce dernier s'étalent les portraits des Baptiste, de la famille Desmousseaux et de la tribu des Boutet de Monvel. Ces effigies d'artistes de la Comé-

die-Française rehaussent de leur prestige ce lieu où trône un piano à queue.

César est là comme chez lui. L'ambiance paraît favorable au travail et au repos. Un médecin, le docteur Chopy, gendre de Mme Brissaud, habite à cent mètres. Mme Franck a voulu cette sécurité pour son mari, qui doit rester sous contrôle, car, pour lui, être en vacances c'est encore « travailler ».

Très tôt le matin, en effet, César est au salon, devant le piano. C'est la mi-août ; il est occupé au recueil des cent pièces d'Énoch. Les premières en ut majeur et mineur datent du 16, celles en ré bémol majeur et ut mineur, du 21 ; le 24 voit naître celles en ré majeur et ré mineur ; le 28, celle en mi bémol majeur. Le 5 septembre, sept pièces en fa dièze mineur et sol bémol majeur éclosent et nous voici le 26 septembre, date des pièces en sol majeur et ut mineur. « Cent pièces, cela demande une grande dépense d'idées », pense-t-il. Quand il se sent bien disposé, il lui arrive d'en écrire cinq ou six d'affilée, en une matinée. Si l'inspiration est rétive, il a recours aux petits cahiers de sujets dont il se sert pour improviser à Sainte-Clotilde. Ils en renferment de Beethoven, de Mozart, de Schubert, de Berlioz, et aussi toute une série de lui. Il pourrait se servir de ces derniers. Il a des scrupules : ils ne sont pas neufs et son éditeur attend des créations originales. A-t-il le droit, pour son travail, d'utiliser ces thèmes ? Question qui n'eût pas soulevé la moindre hésitation chez tout autre musicien, et qui jetait Franck dans la plus grande perplexité.

« Je le vois encore, nous raconte M. Marcel Chopy. Il était là ; le piano à cette place. Il voulait qu'on le laissât seul et profitait de ce que personne n'était levé pour travailler. J'avais huit ou neuf ans. Il m'arriva, malgré les ordres reçus, de pénétrer un jour, sans être vu, dans ce sanctuaire d'où s'envolaient des sons suaves. Je me hasardai jusque-là, sur la pointe des pieds, et m'accroupis sur un siège, derrière le piano. Franck, caché par son papier à musique, ne pouvait me voir. Je restai ainsi, à l'écouter. De temps à autre, il notait ses inspirations. Malgré mille précautions, ayant fait geindre ma chaise, je le vis se lever, me découvrir et, tout en me

menaçant, dire en souriant : « Puisque tu y es, restes-y ; mais tiens-toi tranquille, sinon... » Vous pensez si je restai coi ! »

Quand il quitta Nemours, il avait près de soixante-trois morceaux au point. Ils étaient destinés aux petites églises de villages où, à défaut d'orgue et d'organiste, le maître de solfège ou la dame du notaire tient l'harmonium, le dimanche, au jubé, pendant la messe.

Énoch, qui était devenu l'ami de Franck, publia, en un album posthume, une première édition de cinquante-neuf de ces pièces. Ce recueil, composé d'originaux, n'a rien de commun avec le second, intitulé aussi *L'Organiste,* qui renferme quarante-quatre morceaux et qu'il publia par la suite. Dans ce dernier cahier, à de petites œuvres écrites de 1858 à 1863 pour initier un soi-disant jeune organiste à son métier, se mêlent des compositions apocryphes qui n'ont avec l'art du maître qu'un rapport très éloigné.

C'est Tournemire, son successeur au Conservatoire, qui s'est chargé, par respect pour la mémoire de Franck, d'épurer ce recueil.

La veille de sa mort, Bach, aveugle, dictait à son gendre, organiste à Saint-Wenceslas à Naumbourg, son dernier choral : « Je m'approche maintenant de ton trône. »

« Avant de mourir, confiait César Franck à de Bréville, j'écrirai aussi des chorals ainsi qu'a fait Bach, mais sur un autre plan. »

Pourquoi a-t-il choisi ce mois d'août 1890 pour réaliser ce désir ? D'autres projets lui trottent en tête : il a ses Cent petites pièces pour harmonium à terminer et, en esquisse, une sonate pour piano et violoncelle. Voilà que subitement il interrompt tout pour entamer un choral. Pressentiment ?

Sa santé s'est cependant améliorée. Malgré ce mieux, la nature, qui en sait plus long sur nos états, semble l'avertir et lui dire dans un langage inarticulé, imprécis, qu'enregistre son moi profond : « N'attends plus ; il est temps. »

Le 7 août, Franck s'est recueilli devant sa page plus longtemps que de coutume, et s'est mis à écrire, comme en versets, le drame de sa vie. Il ramène à son esprit toutes les émotions qui l'ont secoué, jusqu'aux plus poignantes ; mais, si vivaces qu'elles soient, elles n'ont que la valeur de souvenirs. Il a surmonté sa peine qu'il survole, et pareil au stoïcien qui domine sa pauvreté d'homme, il a reconquis ses droits à l'immortalité. L'homme, ce « dieu tombé qui se souvient des cieux », a retrouvé, par son empire, une parcelle de sa divinité perdue.

A cette hauteur, les troubles se calment, la vie s'apaise, la paix rayonne...

« J'ai composé une grande pièce d'orgue que j'intitule « choral », écrit-il à Énoch ; c'est « un choral avec beaucoup de fantaisie ». Il en parle aussi à d'Indy : « Vous verrez, le vrai choral, ce n'est pas le choral ; il se fait au courant du morceau. » Au lieu d'être central ou d'apparaître dès l'exposition du premier thème, ce n'est en effet qu'après les périodes modulantes qu'il éclate en final, joyeux et triomphal. « Ça paie en monnaie d'or », disait Chabrier.

Que ce soit celui en mi majeur ou le deuxième, en si, achevé le 17 septembre, c'est à la même source d'inspiration qu'ils puisent. On peut parler d'elle, nul doute qu'elle fût présente. Ici, nous n'avons plus la sensation de cette architecture merveilleuse, quoiqu'un peu voulue, qui perçait à travers le riche tissu musical du *Quintette* ou du *Quatuor*. Tout en décelant les thèmes régisseurs, leur subtile et pénétrante liaison en semble si parfaite, si naturelle, que la pensée, dans sa libre fantaisie, a l'air de se mouvoir sans emprunter rives ni cours. On croirait qu'elle-même, dans sa liberté inconsciente, donne à la pièce les contours que lui dicte son caprice.

« Avec beaucoup de fantaisie », disait Franck. Pourtant personne, en présence de ces ultimes variations, n'a l'idée de divertissement. C'est bien, au contraire, comme chez Bach, une pénétration intime. Pas une phrase, une mesure qui ne participent du monde intérieur ; c'est la confession dans ce qu'elle a de grave, de confidentiel, de plus secret. L'homme a fini de ruser avec lui-même ; chaque mouvement, chaque note, révèlent directement son moi sensible qui glisse en nous sa substance la plus émotive.

Chaque fois que j'ai entendu les *Chorals* de Franck, je n'ai pu ne point penser à Bach. Les paroles du vieux Cantor : « J'ai souffert assez et j'ai lutté ; Seigneur Dieu, maintenant ouvre ton ciel », pourraient servir d'épigraphe au choral en si ou au troisième, celui en la mineur, que Franck termine le 30 septembre, c'est-à-dire quinze jours à peine après le précédent. Toutefois, indépendamment des plans et de la matière sonore, Franck accède à la joie libératrice de façon moins

divine que Bach. Son ascension, surtout dans le choral ultime, se fait par degrés. Avant que la porte du grand temple ne s'ouvre et que l'aspirant ne soit admis en présence de la paix divine, dont le rayonnement illumine l'autel, il lui faut confesser un dernier drame où reparaît, un temps encore, sa pauvre nature d'homme. Bach va directement à Dieu qui l'appelle et Franck monte au Seigneur. Ce n'est que dépouillé de ses habits humains ; après être sorti, comme Beethoven, de véhéments combats ; après avoir, comme dit Huysmans, atteint à cette « abdication d'un orgueil humain s'écoutant prier », que le père Franck, en son olympe chrétien, vient s'asseoir pour l'éternité, face à son Dieu.

C'est pendant son séjour à Nemours que Franck écrivit ses trois chorals, sans autre instrument qu'un piano. Il avait la connaissance si exacte des timbres que la composition, dans son esprit, se transposait intuitivement en sonorités d'orgues. Un ami de la famille Chopy, M. Fourcade, qui avait dans son salon un harmonium assez perfectionné, lui permit quelquefois de se rendre compte, à première audition, de l'effet de ses chorals. Toutefois, il ne les apprécierait exactement que le jour où, en ayant achevé la registration à son clavier de Sainte-Clotilde, il pourrait, sous les voûtes étoilées de la basilique, faire résonner ces grands et puissants accords qui marquent son assomption dans le ciel majeur de sa sérénité définitivement conquise.

A peine Franck fut-il rentré au boulevard Saint-Michel que, dès octobre, sa santé subitement s'altéra.

A la campagne, sous la surveillance du docteur Chopy, il se ménageait et, quoiqu'il travaillât toute la matinée, il prenait du repos. Les veillées, dans la paisible Nemours, étaient brèves : chacun regagnait tôt sa chambre.

Dès qu'il est à Paris, Franck se dispose à reprendre ses cours au Conservatoire, à l'Institut des Aveugles et chez Deslignière, à la Cité du Retiro.

Septembre, à cent kilomètres au sud, avait été particulièrement doux, mais octobre, dès les premières heures, avait répandu dans la capitale des froids vifs, des brouillards et des fins de journées précocement hivernales. Cette rentrée dans un automne piquant, prêt à mordre, et vis-à-vis duquel il n'usa de nulle prudence — sa conscience professionnelle passant avant tout — lui fut néfaste. Il se mit à tousser et, sans qu'il sût exactement comment, tomba dans un état d'épuisement qui obligea les siens, toujours contre son gré, à mander tout de suite son fidèle Féréol.

— Ce n'est rien, dit celui-ci, pour le rassurer : un léger point congestif dont vous aurez raison avec quelques jours de chambre. Surtout, pas d'imprudences : ne sortez pas !

— Vous croyez ? c'est...

— Ordre de médecin. Je reviendrai dans trois jours ; nous verrons...

Pendant ce temps, l'état ne fit qu'évoluer. Dans la tiédeur de la chambre, Franck repassait à l'encre certaines pages des « Cent pièces pour harmonium », dont la source semblait tarie; il recevait ses fils, ses petits-enfants, ses amis, même ses élèves à qui il continuait ses conseils.

— Ce n'est pas possible, disait son docteur, il se fatigue ; on le fatigue. La plèvre est loin d'être guérie. Des matités m'inquiètent. Le pouls bat hors de normale. La fièvre persiste. César doit absolument garder le lit.

Il ne lui fallut pas crier fort pour convaincre le patient : l'affection, à son tour, dictait ses exigences.

— Je crois que le cousin a raison, confirmait Franck, je me sens mieux couché.

Pneumonie, pleurésie ? Le diagnostic restait flottant. On essayait des révulsifs, employait tous les moyens homéopathiques pour dégager des tissus obstinément sourds à la percussion. Le cœur, essoufflé, voulait qu'on le soutienne. A tout cela se mêlaient des douleurs cystalgiques.

La nouvelle de la maladie de Franck s'était répandue dans sa famille, qu'il avait grande, et parmi la pléiade de ses disciples. Chacun venait au boulevard Saint-Michel avec l'espoir de le voir, de lui parler, ne le supposant point aussi sérieusement atteint. La consigne, en effet, avait été renforcée : seuls, les siens avaient permission de l'assister. La mère et le fils avaient dû faire le vide autour de lui.

Au lieu de régresser, l'emphysème assiégeait le poumon, provoquant des suffocations et des accès cardiaques dont le malade sortait déprimé. Le cousin Féréol n'était pas rassuré.

Il appela en consultation le docteur Édouard Brissaud, son cousin, professeur à la Faculté de Médecine de Paris. Une nouvelle thérapeutique fut suivie.

On permet encore parfois, à l'un ou à l'autre de ses anciens élèves, de dire quelques mots au malade pour qu'il ne se sente pas tout à fait hors du monde : entrevues brèves, minutées, de nature à soutenir le moral. C'est Coquard qui l'approche. Il lui parle de *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns, que le Théâtre Lyrique vient de remettre à la scène.

— *Samson* ? J'aime cette musique. Très beau ! très beau !

affirmait Franck, gardant dans les yeux un éclair de fièvre.

Puis c'est Vincent d'Indy et le chanoine Gardey qui, informés de la gravité de son état, passent le voir.

— Je voudrais, disait-il à son disciple aîné, écrire encore quelques commentaires musicaux du *Magnificat*. J'en ai composé plus de quatre-vingts ; je voudrais atteindre le chiffre cent. Je les retravaillerai dès que je serai guéri, ou bien (termine-t-il plus bas) Dieu permettra que je les achève dans l'Éternité...

Le chanoine Gardey le trouve affaibli, les orbites agrandies, et sa bouche, si expressive, paraît maintenant une longue cicatrice lui barrant le visage.

— Voilà que je vous mets dans l'embarras, Monsieur le Chanoine. Que vont devenir la maîtrise et mon bel orgue ?

Et comme le bon curé le rassurait en disant que Samuel Rousseau et Gabriel Pierné se tiraient d'affaire en attendant sa rentrée :

— Oui ! oui ! Je crains bien de ne plus vous accompagner aux vêpres les versets du *Magnificat*. Quel dommage ! Pourtant, il faut que je retourne à Sainte-Clotilde, ne fût-ce qu'une fois, pour la registration de mon dernier choral. Et il montrait, au pied de son lit, le grand cahier où était consignée son ultime pensée.

— Moi, je l'entends, continuait-il, comme si je le jouais...

Après cet effort, ses paupières s'abaissaient ; il s'arrêtait de parler, sommeillant. Ces quelques mots l'avaient exténué. Plus oppressé, il aspirait à retrouver un souffle perdu moins court et moins saccadé. On entendait sa respiration de plus en plus âpre ; il semblait attendre qu'on vînt à son secours. On l'aidait alors d'un ballon d'oxygène, toujours à ses côtés. Un peu de soulagement naissait qui le rendait momentanément plus calme.

— Eh bien, Docteur ? interrogeaient anxieusement ses proches.

— Je crains que nous ne puissions sauver mon pauvre cousin. Il a soixante-huit ans ; des réactions faibles, et le mal gagne du terrain ; il faut s'attendre au pire.

De jour en jour, tout s'aggravait. Ses moments de lucidité

se faisaient plus rares ; ou le malade était prostré, ou la fièvre le possédait, l'assaillant de cauchemars et de visions extatiques. On eût dit que le génie et l'âme se disputaient ce corps que les forces de vie abandonnaient.

« Tandis que d'heure en heure il déclinait, raconte de Bréville, une fugue s'organisait dans sa tête, il en suivait tous les épisodes et éprouvait de ce travail inconscient une grande fatigue dont il demandait à son médecin de le délivrer. »

— Enlevez-moi ces notes de la tête, criait-il, en passant ses mains amaigries sur son front. Puis, il retombait inerte.

Quand on vit que la fin ne pouvait être évitée, que tout espoir était perdu, on profita d'une de ces lueurs de raison que jette la conscience à son déclin pour ramener le prêtre à son chevet.

Comme, de peur de l'impressionner, son fils lui disait :

— Voici M. le Curé qui vient en ami...

— Oui, qu'il entre, dit-il très distinctement, je l'attends.

Le chanoine Gardey, écartant alors les membres de sa famille, demanda :

— Monsieur Franck, ne voulez-vous pas parler avec moi en particulier ?

— Je le veux, répondit à haute voix le mourant.

On les laissa seuls...

C'était le 8 novembre, au matin. Et le père Franck s'éteignit tranquillement dans la soirée, au milieu des siens, en murmurant :

« Mes enfants... mes pauvres enfants ! »

« Le lendemain, de bonne heure, raconte de Bréville, je passai boulevard Saint-Michel. Hélas ! Tout était fini. Je courus à Saint-Gervais, où Bordes était maître de chapelle, lui apprendre la triste nouvelle, et tous deux nous vînmes nous agenouiller au pied du lit où, un bouquet de violettes entre les mains, éclairé par un pâle soleil qui mettait un nimbe d'or à son front, reposait notre maître.

« Nous pleurâmes pour tous ceux qui l'aimaient. »

Les obsèques eurent lieu le lundi 10 novembre à midi.

Du grand salon noir, aux bougies mourantes, aux fadeurs de fleurs fanées, le cercueil, que dominait le crucifix, après l'aspersion d'eau bénite, fut soulevé de son socle et glissé dans le corbillard.

Ni foule, ni voitures somptueuses, ni dépouille en spectacle. Un moment, ses élèves avaient pensé porter le cher défunt. Le projet était insensé, si nombreux qu'ils fussent, car sur demande expresse du chanoine Gardey, le service funèbre qui devait avoir lieu à Saint-Jacques, paroisse de Franck, se ferait à Sainte-Clotilde. Jugez du long trajet que devait effectuer le cortège à travers les boulevards Saint-Michel, Saint-Germain, la rue Saint-Dominique, avant d'arriver au parvis de l'église. Si le froid n'était pas vif, le ciel restait venteux ; un ciel de Toussaint.

On vit au char des gerbes et des couronnes, quelques voitures laissèrent deviner des surplis et des visages pâles, un petit groupe de gens suivit à pied ; rien toutefois ne distinguait ce convoi de tous ceux qui journellement traversent la capitale, sans suspendre son rythme ni susciter sa curiosité. Paris savait en 1885 que Victor Hugo quittait la terre ; il était venu s'agenouiller publiquement devant son catafalque ; il ignorait aujourd'hui que ce cercueil était celui de César Franck : un génie aussi.

Le char, le long des artères, avançait... D'un côté, le docteur Féréol, cousin, médecin du défunt, et Saint-Saëns qui, en sa qualité de premier Président de la Nationale, se devait de tenir les cordons du poêle. De l'autre, Léo Delibes, délégué officiel du Conservatoire, et Dallier, représentant les élèves de la classe d'orgue. Ne figuraient aucun représentant de l'État, ni M. Ambroise Thomas, qui avait dû refuser l'honneur d'assister aux funérailles, s'étant trouvé subitement dans la nécessité, vraie ou feinte, de garder la chambre. Quant aux professeurs, dont Franck était le doyen, ils avaient cru bon, par convenances personnelles, de ne point accompagner un collègue qu'un journal venait de caricaturer brandissant le drapeau révolutionnaire devant le Conservatoire. Ne parlons ni des membres de l'Institut ni de ceux de la Société des Auteurs : les uns et les autres s'abstinrent. Si l'illustre mort n'eut pas à sa suite tous les musiciens de Paris ni de France, il ne partait pas seul, comme on l'a laissé croire. Tous ses amis étaient là, et si le nombre ne l'escortait, il pouvait se glorifier de n'avoir pas, parmi ces présences, un indifférent. Regardez, voici Édouard Lalo, Gabriel Fauré, André Messager, Alfred Bruneau, Romain Bussine, Charles-Marie Widor, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Emmanuel Chabrier, Pierre de Bréville, Alexandre Guilmant, Augusta Holmès, Albert Cahen, Camille Benoît, Victorien Joncières, Robert de Bonnières, Grandmougin, Gabriel Marie, Daubé, Colonne, Garcin, Sylvain Dupuis, Koecklin, Lapomeraye, Cherbuliez, Paul Vidal, Gilbert Thierry, Verdhurt, Duvernois, Wilden et d'autres. Non, il n'était pas seul et parmi cette phalange, pas un qui n'ait, en le suivant, mal à l'âme.

L'église Sainte-Clotilde, en deuil elle aussi, s'était drapée de noir et, devant le Cavaillé-Coll que Franck venait d'abandonner, à la place même qu'il occupait, Eugène Gigout, l'organiste de Saint-Augustin, à qui il avait dédié son choral en mi, s'était assis. Colonne occupait le jubé avec ses musiciens. Samuel Rousseau dirigeait la maîtrise. Autour du catafalque, où de hauts cierges jetaient un ciel d'étoile, la cérémonie se déroula. D'Indy et ses amis avaient voulu esquisser un programme, mais Colonne, qui demain allait revendiquer l'hon-

neur d'avoir révélé Franck, fit exécuter en guise de *Requiem* le début d'*Irlande*, poème symphonique d'Augusta Holmès Gigout joua *Cantabile*, une des plus belles pièces de Franck Mazalbert chanta seul un *Pie Jesus*, puis le *Libera* de Samuel Rousseau avec Fournets. Chants suspendus, le chanoine Gardey, curé de Sainte-Clotilde, monta en chaire et, de la tribune, sa voix résonna, laudative, sous les voûtes. Il disait :

« ...Sur les hauteurs où Franck planait, il s'était rencontré avec la Divinité. Parmi les harmonies éternelles, il avait goûté l'ivresse des sons inconnus, et, nouveau prophète, il en avait rapporté à la terre des lambeaux si mélodieux, qu'une élite de jeunes hommes, avides comme lui de beauté, lui firent cortège...

« Ah ! le génie, Messieurs, la plupart des hommes se persuadent qu'il n'habite qu'au sein de la foudre et des éclairs. Mais non. Il est pour le moins aussi humain qu'il est divin. Il est fait de simplicité et de candeur, de naïveté et même de tendresse...

« Franck resta bon, indulgent, sans une plainte, sans amertume contre le sort qui le laissa pauvre, ni contre les hommes qui le méconnaissaient. L'aube de la gloire qu'il voyait se lever sur son front, avait répandu dans son âme sa radieuse sérénité... »

Ces paroles éteintes, mais imprimées dans les cœurs, le corps suivit, le long de la rive gauche, le boulevard des Invalides, le boulevard Montparnasse, l'avenue du Maine, l'avenue d'Orléans pour atteindre, par l'avenue de la République, le petit cimetière de Montrouge.

Dans les allées, autour des tombes, ce lendemain de Toussaint traînait ses gerbes de fleurs que le vent avait échevelées et la pluie délavées. Les saules penchés pleuraient sur le marbre les gouttes suspendues à leurs feuilles. Les pas criaient sur le gravier. On allait dans l'enceinte vers un coin désert que la bêche à peine avait violé. Un trou, sous de lourds nuages, dans cette terre marneuse, attendait. Il attendait, muet, cette caisse plombée autour de laquelle se pressaient maintenant, comme pour ne point s'en séparer, tout un petit groupe de fidèles. Avant l'averse, toujours menaçante, Cha-

brier, que cette mort avait atterré, prit une dernière fois la parole :

« Adieu, Maître, et merci, disait sa voix tremblante. C'est un des grands artistes de ce siècle que nous saluons en vous ; c'est aussi le professeur incomparable dont le merveilleux enseignement a fait éclore toute une génération de musiciens robustes, croyants et réfléchis, armés de toutes pièces pour les combats souvent longuement disputés ; c'est aussi l'homme juste et droit, si humain et si désintéressé qui ne donna jamais que le sûr conseil et la bonne parole. Adieu ! Maître... »

Le cercueil descendu, chacun l'aspergea d'eau bénite. Après les amis, les confrères ; il y eut aussi les enfants de chœur de Sainte-Clotilde qui avaient voulu accompagner leur maître ; il y eut des humbles, tel son facteur qu'on se rappelle avoir vu en larmes ; il y eut, venus on ne sait d'où, toute une suite de pauvres, ceux-là mêmes qui, chaque dimanche, lorsqu'il descendait de sa tribune, ne l'imploraient jamais en vain...

A la sortie, des mains vinrent serrer celles des fils, des frères, des parents, dernier témoignage de regret qui scellait définitivement dans le passé la chaude amitié d'un grand artiste et d'un grand cœur...

Puis la vie recouvrit la mort. Elle fit, au-dessus du sol, un petit tas de terre fraîche et humide. On y planta une croix de bois noir, comme dans une poitrine. Elle portait ces lettres froides : « César Franck, compositeur de musique, mort le 8 novembre 1890 », que la pluie, tout de suite, se mit à laver.

QUELQUES mois après sa mort, exactement le 19 septembre 1891, le corps de César Franck fut exhumé de la terre de Montrouge et conduit dans un caveau du cimetière de Montparnasse.

Cet homme, qui disait naïvement : « Je gagne ce que je veux » et qui hésitait à accepter quatorze francs pour une leçon à domicile, était mort pauvre. Franck laissait en tout dix mille francs ! Vincent d'Indy dut s'employer à faire accorder une pension à sa veuve et les artistes, de leur côté, ne voulant point que sa sépulture demeurât en dehors des portes de la ville, s'unirent pour élever à Montparnasse, en plein Paris, un mausolée à sa mémoire. L'architecture en fut confiée à C. Redon et l'effigie commémorative à Auguste Rodin : ni l'un ni l'autre n'ont, à cette occasion, hissé leur talent à la hauteur des *Béatitudes*.

C'est un simple catafalque sur lequel est couchée une croix de pierre. Un large rinceau gothique en fait le tour. La face antérieure porte, au milieu et à hauteur du bandeau, la tête du maître. Le mot « Béatitudes » s'inscrit au-dessus d'une espèce de portée musicale avec une clef de sol et ces cinq notes : « Sol dièse, si, sol, si, mi ». En dessous du médaillon : « César Franck, 1822-1890 » et « Mme César Franck, 1825-1918 ». Il reposent là, ensemble. Sous leurs noms, une croix à branches égales.

Je suis venu la revoir à mon tour, cette tombe, dans ce trapèze parisien que forment les boulevards Raspail, Quinet, les avenues du Maine et d'Orléans, par un ciel de novembre, propice aux pèlerinages, quand le vent balaie les dernières feuilles. Dans la partie neuve du cimetière, elle est ainsi repérée : 26e division, 3e ligne est, nº 20 sud. C'est, non loin des monuments élevés aux soldats, aux agents de police et aux Gardes républicains tombés en 1870, un coin glorieux qu'aux fêtes des Trépassés, drapeaux et fleurs avivent.

Le monument est à l'entrée d'une allée, à gauche, en bordure, entre un obélisque prétentieux et un caveau bourgeois. Le temps l'a noirci, les reliefs en sont usés ; la mousse suinte par ses joints et fait, au ras du sol, un bourrelet pour que le vent d'hiver n'entre pas. C'est là tout ce qui persiste d'un long écho sonore. La paix

Entre les pins palpite, entre les tombes.

Aux alentours, assourdis par les rideaux d'arbres, le grincement d'une brouette, le crissement de cailloux sous le râteau, les coups de maillet d'un tailleur de pierre, des voix de fossoyeurs, là-bas, dans les allées, accentuent l'isolement et le silence des morts.

Par delà les murs rongés de lierre : le boulevard Raspail, nu sous le ciel gris... une trompe d'auto... un sifflet de train...

Et plus loin, confuse et vivante, la rumeur de Paris.

« JE vais mourir ; on va enfin me jouer ! » Les paroles de Berlioz expirant, César Franck eût pu les faire siennes. Ceux qui, hier, lui barraient la route et mettaient en doute son talent, deviennent soudain, au lendemain de sa mort, ses thuriféraires. S'il existait une bonté suprême, on pourrait croire que le monde hésite à reconnaître notre valeur pour que nous hissions toujours plus haut notre idéal. Seulement, les hommes, qui ne sont pas imbus de cet esprit, n'empêchent point qu'un Saint-Saëns assiste, rayonnant, à l'inauguration de son effigie, quand un César Franck ne jouit que du soleil des morts.

A peine les cloches avaient-elles sonné le glas que le Théâtre Lyrique, sous la direction de Gabriel Marie, s'apprêtait à donner *Ruth* et *Rédemption*, et que Colonne réalisait en entier les *Béatitudes*, se taillant un pourpoint dans ce manteau de roi.

On vit dès lors, spectacle inattendu, l'astre de César Franck monter en fusée au ciel de la musique. Les disciples défendaient leur maître devant la postérité ; la Société Nationale, d'Indy en tête, organisait son 285e concert au bénéfice d'un monument à la mémoire du grand musicien. « La France a une dette à payer envers César Franck », criait bien haut Camille Benoît, et Jean Chennevière clamait dans *L'Humanité* : « Pas de discours, gens de l'Institut ! Du repentir ! du repentir ! » Paris ne pouvait faire plus longtemps la sourde oreille.

Le Conseil municipal et le Conseil général du département apportèrent leur modeste obole à la souscription et, le 20 octobre 1904, on inaugurait, dans le square Sainte-Clotilde, l'œuvre du sculpteur Lenoir.

Une foule d'élite s'entassait sur la place ; la presse débordait des parterres. Tous ceux qu'on n'avait pas vus à l'enterrement étaient, le jour de l'inauguration, présents aux premiers rangs. Pas un qui ne fût à cette heure l'ami, le confident du maître disparu. Théodore Dubois, alors directeur du Conservatoire, déclarait solennellement : « Si ce rare et génial talent n'a pas été peut-être également prisé de tous ses collègues du Conservatoire, la faute en est probablement à son génie : quand un homme se distingue des autres par une personnalité supérieure très caractérisée, et que par son exemple et son enseignement, il bat en brèche certaine routine, est-il surprenant qu'il ne recueille pas immédiatement toutes les sympathies et toutes les admirations ? » Mais les temps sont révolus, aurait-il pu ajouter, et Franck, mort à son orgue, est entré dans l'immortalité.

Le lendemain prenait bien sa revanche : la musique de Franck, scandale des auditions, faisait maintenant se pâmer les oreilles et haleter les cœurs. L'évolution du public s'était accomplie et les harmonies franckistes avaient enfin trouvé leur climat. Les « Seasons » musicales débutaient sous leur signe. On peut même dire qu'à côté des dilettantes, les snobs, à leur tour, s'en mêlèrent : à tel point qu'il n'y eut plus un salon musical de province où l'hôtesse et son artiste préféré ne fissent entendre à leurs invités la *Sonate* fameuse ou le *Prélude, Choral et Fugue.* Tout concert d'orchestre se devait d'inscrire à son programme la *Symphonie* ou *Psyché,* et les établissements d'instruction musicale, la Schola Cantorum comme l'école de Louis de Serre, allaient se réclamer de l'enseignement de l'auteur des *Béatitudes.*

Personne ne songeait plus à traiter de « Flamand » ce Wallon grâce à qui la musique française retrouverait son prestige. Car, de Paris, l'œuvre de Franck gagnera le monde : elle sera connue en Allemagne, pays des grands classiques ; jouée en Amérique par les virtuoses en tournées ; elle s'imposera à

l'Angleterre où régnait jusqu'alors l'influence allemande ; elle pénétrera jusqu'en Italie. « La meilleure musique de ce temps, affirmera Dunhill, doit à Franck plus peut-être qu'à tout autre maître ; il est à peine exagéré de dire qu'il est le père « universel » de la musique moderne. »

L'INSPIRATION DANS L'ŒUVRE

Qu'elle soit souffle divin ou voix intérieure, s'entende à l'heure élue, ou naisse, comme dit Baudelaire, du travail de tous les jours, l'inspiration existe indubitablement. « Qui ne sent point du ciel l'influence secrète » et ne « perçoit pas des voix », n'est pas fils des Muses et n'a rien à redire.

Franck est un inspiré. A onze ans, dès qu'il suit les cours d'harmonie, il compose, et ses devoirs d'application sont exécutés d'après des thèmes à lui : « Chant à moi », spécifie-t-il avec orgueil.

Déjà un démon créateur l'habite. C'est lui qui dicte les phrases de ses premiers trios. Maints thèmes sont si riches, si prometteurs, que Liszt, qui s'y connaît, met hors de pair le finale du troisième. Il pressent, dès sa première phrase d'un accent douloureux, et à son motif en fa dièse majeur d'une tendresse paradisiaque, que ce jeune musicien a réellement quelque chose à dire.

Une force secrète, un dieu caché soutient la foi de ce jeune homme contre l'obstination d'un père qui le veut virtuose, compositeur à la mode, et l'ignorance d'un public dont le mauvais goût va à l'encontre de ses aspirations.

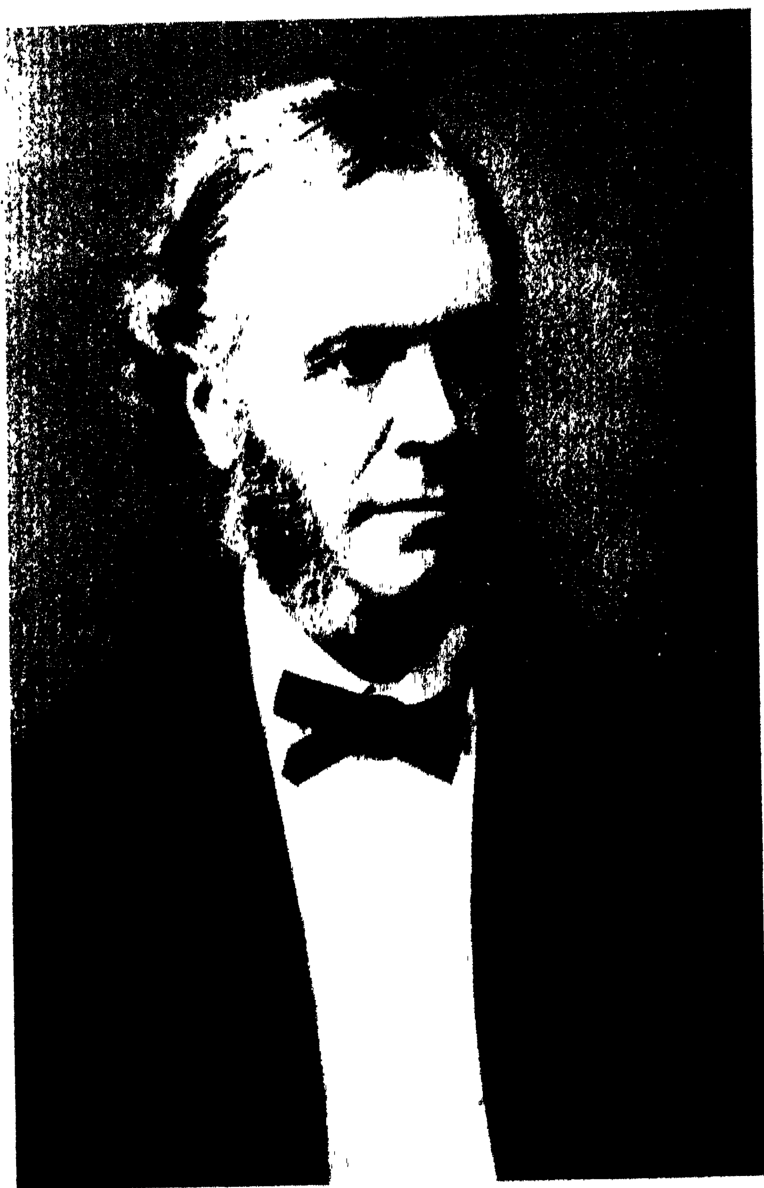
Ni le père, volontaire et tyran, ni l'indifférence qui l'entoure, ni celle de ses collègues, qui se moquent, ne pourront barrer

ni tarir cette source parce qu'elle ressurgit d'un fonds vrai, naturel, continu, inépuisable.

Malgré la promesse d'être tout à son instrument et la défense expresse de se livrer à la composition, dût-il encourir des représailles, il griffonnera subrepticement ses créations sur des bouts de papier, confidents de sa pensée intime. Car ce jeune homme, qui joue parfois froidement, mécaniquement du piano, qui agence des morceaux en fantaisies, qui semble n'avoir que des doigts à l'instrument et des pots-pourris dans la tête, est la proie d'une hydre sacrée qu'aucun Hercule ne terrassera, qui résistera, triomphera, parce qu'elle ne cessera de lui mordre le cœur. Franck ne sait guère se livrer en paroles, s'exprimer de la plume, il n'accorde nul rôle extérieur à sa vie. Il ne s'épanche en nul sein : aucune tendresse, dans son jeune âge, n'est assez chaude pour qu'il puisse aveuglément s'y confier. Tout ce qui est musique de clown et de tréteaux lui répugne. Il a honte d'entendre les parodies que ses émules publient sous le nom de musique. Un sentiment de crainte, une pudeur le retient, comprimant en lui des pensées qui ne trouvent pas leur atmosphère. Ce n'est qu'à petite dose, timidement, qu'il se met à chanter. Ses trios, première confession, aux yeux de son père — qui voudrait prostituer et commercialiser son art — constituent une stupidité. Aussi les lui a-t-il presque interdits. Il a fallu à Franck le truchement de l'oratorio pour lui permettre, avec quelque pudeur, en s'appuyant sur ceux d'autrui, d'exprimer ses sentiments propres.

Franck ne pouvait pourtant prêter à ses héros des émotions non ressenties. Il avait peine à jouer son personnage ; il devait s'échauffer artificiellement pour incarner avec quelque vraisemblance les états d'âme de ses acteurs et se hisser à la température voulue. Il n'a rien d'un faiseur, d'un comédien mimant un drame ; le drame est en lui ; c'est celui-là seulement qu'il est apte à traduire.

C'est dans l'atmosphère mystique qu'il a trouvé, pour la première fois, un climat favorable. Ce n'est pas encore de sa voix pure qu'il nous parle dans la première version de *Ruth* ; s'y mêlent de la timidité, de l'hésitation, une retenue de jeune auteur qui n'a pas assez confiance en ses propres ailes pour



César Franck à 60 ans.

oser prendre son envolée. Déjà l'inspiration est plus vive, impérieuse lorsqu'il entreprend *Rédemption* ; il s'y laisse aller au flux de son impulsion naturelle qui est si féconde qu'en moins de six mois il a terminé la partition.

Quel que soit l'oratorio, c'est l'aspiration vers l'Être suprême, cet appel vers les cimes, qui constitue le motif principal de son exaltation. La Foi est, pour Franck, l'essence première de sa source musicale. Croyance ; vertus de bonté, de pardon ; soif de justice ; désir de bonheur, de paix ; vision de sérénité, de paradis rêvé, de béatitude, de perfection et d'absolu, composent le lyrisme de cet esprit qui, dans son désir de se dépasser lui-même, vise à l'au delà.

L'inspiration de Franck n'est qu'une aspiration, qu'un désir, qu'un souhait, qu'une montée. Pareil à Sisyphe, soulevant son rocher, du pied de la montagne il s'efforce d'atteindre au sommet. Mais la pente le rebute, la charge est trop lourde ; parfois il retombe, reprend haleine, puis escalade de nouveau la montagne du ciel. Plus heureux que le fils d'Éole, parce qu'il n'expie nulle peine, il parvient, à bout d'efforts, sur le pinacle d'un mont sacré d'où il découvre une terre de Chanaan.

A la façon des peintres inspirés, d'un Giotto, d'un Fra Angelico, sa vision est supra-terrestre. Ne se rencontrent dans les allées, entre les parterres fleuris du jardin de Dieu, que des saints nimbés sur fond d'or. Même candeur, même naïveté, même simplicité, se retrouvent dans les prières de cet aspirant élu qui a l'air de tout ignorer de la terre et de tout connaître du paradis futur. C'est sur le chemin qui mène à quelque éden, où l'âme se complaît dans l'absolu, un apôtre qui chante les louanges d'un monde meilleur où l'homme ne peut pénétrer qu'après avoir recouvré l'état de grâce.

C'est à l'orgue que fut véritablement dévolue cette dévotion première. Parce qu'il est plus mystique, réclame l'isolement, niche dans l'ombre de l'église, Franck, dans ce recueillement propice, ose s'abandonner. Personne, que Dieu, ne semble devoir l'entendre. C'est une confidence murmurée, un ingénu langage du cœur, un aveu simple, une prière adressée au Très-Haut par une âme fleurie de bonté et d'amour. Ce n'est pas un cantique, œuvre collective, qu'il formule, mais une

ode toute personnelle. C'est en soliste que parle cette musique ; elle n'a rien du style liturgique proprement dit, elle est un langage à soi, un mode d'expression particulier qui n'a de commun avec le chant d'église que l'élan mystique. Franck confesse ses aveux les plus intimes, s'accuse avec humilité, avoue ses premières souffrances et, après avoir entendu dans son âme résonner l'absolution, le cœur soulagé, il exulte. Pareil à l'alouette divine, il quitte la terre dans un chant qui ne finit que dans la plénitude azurée.

Qui l'a entendu préluder à l'orgue, qui a écouté naître le thème profond dont il va faire sa dilection, ne doute pas que l'inspiration le visite. Dans le développement qu'il donne de son sujet, ses doigts ont peine à suivre les modulations de sa pensée qui se pressent avec une richesse, une abondance qui émerveille. Franck, tout en ne perdant jamais de vue les mesures génératrices qui l'ont inspiré, fait alors de ces trouvailles de style et de ces passages de tons qui sont des traits de génie. C'est l'improvisation dans ce qu'elle a de plus génial, où l'inspiration, seul fil conducteur, se donne libre cours, sans aucune entrave, docilement servie par une technique rompue à toutes les variations possibles, sur un instrument de prédilection. Sous ses doigts, l'orgue est un clavier céleste d'où le père Franck fait surgir des grondements sourds et des chœurs ineffables ; à son orgue, il est hors la vie, et de la vertu même qu'il exalte, il en est comme illuminé. A ce moment, son esprit seul règne sur l'empire des sons. Jamais, disait Debussy, pareille prière n'est sortie d'une âme mortelle.

Il est inattendu de parler d'inspiration chez un compositeur tenu pour un scientifique, comme si, à travers l'architecture nécessaire d'un sonnet ou de tout autre poème à forme fixe, un poète ne pouvait pas être visité par la Muse. Ce chant de l'âme, qui coule naturellement du creuset, épousera dans sa générosité jusqu'aux moules qui lui seront offerts, si exigeants et capricieux qu'ils soient. Ainsi l'exaltation de Franck s'accommodera du principe cyclique, de la fugue, du canon, de toutes ces figures syntaxiques, froides sous une musique de rhétoricien, mais qui redeviennent des éléments d'écriture vivante lorsqu'une pensée lyrique les pénètre.

L'inspiration de Franck ne s'est pas révélée uniquement sur le plan religieux et mystique ; elle s'est continuée, plus féconde que jamais, jusqu'au bout de sa vie, dans le drame humain. Car il l'a vécu, toute sa musique laïque est là qui l'atteste. Cette timidité, cette humilité qui le faisait seul se confesser devant Dieu, s'est fait violence ; de discrète et confidentielle, elle est devenue ouverte et publique. Le saint s'est doublé de l'humain sans rien perdre de ses aspirations séraphiques. Nous avons assisté dès lors aux combats fonciers de l'homme, cet ange déchu qui aspire sans cesse à recouvrer sa primauté perdue, car toute l'exaltation intérieure de Franck ne se résume-t-elle pas dans l'aspiration constante de ses parties divines à retrouver leur unité ? Sa vie enclose n'est que désir d'épuration et d'élévation. Dans son enveloppe charnelle, parce que homme, Franck souffre de toutes les douleurs et inquiétudes communes aux mortels. Pas une œuvre de sa musique de chambre qui ne soit marquée de ces combats profonds où l'âme s'efforce de rompre son écorce terrestre pour atteindre aux zones spirituelles, où l'appellent des forces bienfaisantes et mystérieuses.

Nous assistons, dans sa musique, à toutes les phases de l'homme qui veut reconquérir des ailes pour regagner un paradis perdu, dont il a encore le souvenir, qu'il pressent et que parfois, dans ses minutes heureuses, il entrevoit. Seulement la porte d'or n'en reste pas ouverte et l'ombre des nuages vient s'interposer entre la terre et ce ciel qui se dérobe. C'est alors l'inquiétude, le désespoir, l'abîme, la révolte, le cri, l'inexorable fatalité, puis l'épuisement, la prostration, la résignation devant l'inaccessible, jusqu'au moment où l'appel, le désir, la soif de « Celle, hélas ! qui le hélait, là-bas, par au delà des vagues » lui rendent force et courage, et que la lutte reprenne plus véhémente. De quel souffle s'anime alors cet héroïsme ! A côté de son quatuor, seuls les derniers quatuors de Beethoven en donnent une idée. C'est le drame en plein. Toute la passion lyrique de Franck y éclate avec une puissance d'autant plus inattendue qu'on le trouve, sa juste colère passée, une âme toute de bonté. Quelle suavité est la sienne lorsque, ayant franchi les cercles de son enfer, il gagne les

régions éthérées et atteint aux cieux paradisiaques ! Alors, sous ses doigts, les fils des harpes et des cithares divines résonnent. Son âme chante en des phrases infinies la suavité qui la baigne, la sérénité qui l'enchante, l'ineffable qui la ravit. Il faut avoir dans le cœur un paradis terrestre, des blancheurs d'ailes et des parcelles de nimbe autour du front pour rendre avec tant de sincérité et de vérité l'île de bonheur parfait et l'état de béatitude des élus. Franck, en ses états de grâce, n'est pas seulement un voyant, c'est un élu lui-même qui donne aux mortels un avant-goût des joies célestes à ceux qui y croient, les espèrent et les attendent.

L'inspiration de Franck n'est qu'aspiration ascensionnelle avec des chutes, des paliers, mais qui jamais ne s'arrête dans sa marche vers les sommets avant d'avoir conquis la plus haute altitude.

Cette aspiration est l'expression même de sa nature, dépositaire de vertus qui l'incitent à la perfection et visent sans cesse à l'absolu. Sa vie morale est simple, droite, tendue vers un but qui reste stable et unique. Aucune existence, plus que la sienne, ne présente cette homogénéité dans la vie courante, dans l'art, la croyance et la philosophie. Tout s'y tient étroitement lié depuis l'idée jusqu'à la réalisation de l'œuvre. A la phrase qui sourd d'instinct de ses lèvres, il cherche tout de suite la forme adéquate. Jamais elle ne vit en dehors de ses autres sœurs nées à la même heure ; elles s'associent pour vivre en société et réaliser une unité où tout concourt à l'expression du même désir. Tout ce qui se crée et prend vie chez le maître naît de son tréfonds, source intarissable et féconde jusqu'à l'heure de la mort. Le jour où, tentative osée, essai entrepris, il croit pouvoir nourrir sa musique des données d'autrui ou de pure imagination, il ne trouve pas à construire un chef-d'œuvre. Il abandonne, rate ou n'obtient que résultat relatif. Partout où elle s'abreuve à son propre puits, sa musique est marquante et définitive. C'est dire que l'inspiration est à la base même de sa création. Et jamais celle-ci n'a été plus riche, plus abondante qu'à partir de la cinquantaine. Si les *Béatitudes* renferment des pages de haute création, les grandes œuvres de sa musique de chambre ne le cèdent en rien quant

à la pensée, à leur envol, à la hauteur d'élévation, à la qualité d'âme.

Pour n'avoir parlé que quand l'inspiration le visitait, pour n'avoir fait servir son génie qu'à l'expression de sa pensée propre, pour n'avoir point dilapidé un don semé en lui comme une belle fleur des champs, Franck n'a pas vu un seul instant faiblir la source de son génie. Pareil à une eau fraîche surgissant du sol, jamais le jaillissement ne s'est tari où s'abreuvait son talent. Contrairement à ceux qui à force de s'être épuisés vainement n'ont plus rien à dire, à l'heure où la vie se séparait de lui, Franck gardait toute vive encore en son cœur la veine ouverte de ses harmonies. Les *Chorals* qui sont là, comme son testament musical, affirment à son heure dernière la présence constante de son inspiration inépuisée et inépuisable.

FRANCK, MUSICIEN CLASSIQUE

Après avoir fait de Franck un musicien inspiré, il est étrange que nous l'accusions d'être un « scientifique ». C'est tout au moins l'impression que ses confrères, de son vivant, avaient de lui. Musicien scientifique suppose avant tout un artiste plein de connaissances techniques. Dans l'esprit des critiques, cette appellation prenait un sens péjoratif qui signifiait, ou peu s'en faut, un compositeur algébrique, manquant d'inspiration.

Le mot « scientifique » nous force à croire que dans l'élaboration de ses œuvres, le compositeur suivait des lois, observait des rapports, un certain agencement régi par des dispositions voulues, reconnues, admises. Cette accusation ou ce reproche, si l'on veut, sous-entendait un esprit savant, constructif.

Comment aurait-il pu en être autrement ? Franck, dès qu'il se voue à l'étude de l'harmonie, trouve des maîtres qui lui enseignent l'art de bâtir suivant des principes traditionnels. Daussoigne-Méhul, son premier théoricien, l'instruit dans l'esprit de Catel et de Cherubini, qui pratiquent l'art musical à l'italienne. Reicha, avec qui il travaille en 1835, lui ouvre des horizons plus larges quoique en référant, pour son enseignement, aux grands classiques allemands. Enfin, au Conservatoire de Paris, entre les mains de Leborne, qui délaisse le traité d'harmonie de Catel pour celui de Reicha, il s'ingénie encore à bâtir de façon classique.

Outre ces éducateurs, sous l'influence de Reicha, Franck avait choisi ses auteurs de prédilection : Bach et Beethoven. Il jouait l'un et l'autre pour sa satisfaction personnelle, mais surtout pour son édification, sa véritable instruction musicale. Il les analysait avec minutie, étudiant l'architecture de l'œuvre, ses grands principes de bases et les dérogations que ces grands génies s'étaient permises vis-à-vis des formes traditionnelles.

Dès lors, sa musique ne pouvait être qu'une solide construction. Il n'a pas hésité. D'emblée, il a compris où était son chemin ; il s'est accroché à la forme qui jusque là était l'aboutissant de tout l'art classique et a jeté un pont qui est, comme l'écrit Vincent d'Indy, un « vrai point de suture entre la grande manière de Beethoven et la musique moderne ».

Du premier *Trio en fa dièse,* alors que son auteur n'a que dix-huit ans, au dernier *Choral,* écrit à soixante-huit ans, Franck n'a cessé de bâtir l'architecture de ses créations sur le grand plan classique. « C'est à la forme sonate, dérivée elle-même de la Suite, avec son exposition faite de deux idées, son développement à la dominante et sa réexposition récapitulative dans le ton initial, à ce plan traditionnel que Franck restera fidèle, tout en le rajeunissant, jusqu'à la fin. »

Qu'il s'agisse de la *Grande Pièce Symphonique,* de la *Pastorale,* de la *Prière,* du *Finale* pour grand orgue, c'est elle qui en régit la disposition et en assure l'unité. C'est elle encore que nous trouverons amplifiée dans le *Prélude, Aria et Final*; dans le *Quintette* ; dans la *Sonate* et le *Quatuor.*

Franck, en bâtissant sur des plans anciens, s'est servi d'un certain mode d'écriture que l'on a qualifié de forme cyclique : procédé qui consiste à rappeler dans les différentes parties d'une œuvre, les thèmes principaux utilisés et présentés en synthèse dans le finale. Ce n'est pas là une écriture nouvelle. Des traces s'en retrouvent dans les compositions polyphoniques du XVIe et tous les auteurs des Suites et des Sonates ne l'ont pas ignorée. Corelli, Tartini, Locatelli tour à tour en usèrent. On la rencontre en genèse chez Bach et on la voit formée dans les créations beethovéniennes : la *Sonate à Kreutzer,* la *Pathétique,* les derniers *Quatuors* surtout sont bâtis sur un plan cyclique. Avant que Franck n'en fît son

système préféré, Schubert l'avait utilisée dans sa *Fantaisie en ut* et Schumann dans sa *Sonate en fa mineur*. Liszt aussi l'appliquait dès 1837. Franck continue. Toutefois ce qui n'est qu'emploi accidentel chez ses prédécesseurs, devient chez lui usage courant. L'auteur qui l'a employé dès son premier Trio, ne fait que l'amplifier au point de l'établir comme unique et grande règle constructive. Il obéit ainsi à la tendance d'unité manifestée par les compositeurs allemands depuis Beethoven.

Par lui, la musique a été conduite à un point summum d'architecture composée. Je n'en veux pour preuve que la réaction qui s'ensuivit où l'intuition seule semble régir la création. Ceux qui ont analysé Franck, cellule par cellule, en suivant ses savants développements, n'ont pu qu'admirer la haute science qui a présidé à l'érection de ses cathédrales. Les ignorants seuls ou les impuissants ont pu dénigrer son savant système. Ceux qui l'ont écouté, à cœur ouvert, ont pu se rendre compte qu'il y avait là autre chose que des formules. Ils n'y ont même pas songé, poignés qu'ils étaient par cette musique qui comble tous les vides et ne laisse rien paraître de son armature, tout comme une statue de sculpteur.

Ce qui frappe d'abord dans une pièce sculptée, c'est le côté plastique. Ainsi, c'est la ligne mélodique qui distingue Franck. Il la tient de son propre fonds ; c'est sa richesse d'inspiration. Jamais il n'est à court ; il la cherche parfois longtemps, mais il la trouve toujours. Parfois, plusieurs, au lieu d'une, se présentent à son esprit. Songez à ce qu'était la mélodie italienne, qu'elle fût de Donizetti ou de Meyerbeer, et à quelle source factice Franck eût pu s'inspirer. L'évitant, il risquait de sombrer dans Wagner. Sa personnalité fut assez forte pour ne point se laisser entraîner ni par l'un ni par l'autre. C'est aux *Pièces d'Orgue* que nous voyons naître la véritable phrase franckiste. Elle est fruit de la méditation. Déjà elle est sinuante, mais elle est loin d'avoir acquis cette modulance qui la caractérisera. De ce fait, elle s'avère longue. Rappelez-vous la grande phrase émouvante du *Quintette*, celle de vingt-quatre mesures de la *Sonate* et enfin, celle-là qui dans le Larghetto du *Quatuor* n'en compte pas moins de trente-deux.

Tout Franck est là dans cette modulation mouvante continuelle qui est comme les inflexions mêmes de son âme. Il s'y rencontre des modes anciens, comme des cadences plagales, des tétracordes descendants. Sa phrase possède cette particularité d'être avant tout lyrique étant expression de croyance, de ferveur, de passion, d'exaltation. D'avoir vu son dessin flexible et entendu ses intonations chaudes et choisies, on ne peut oublier sa ligne mélodique. Elle ne prend pas toujours sa forme définitive dès la première mesure ; il lui arrive très souvent de ne s'énoncer d'abord que par morceaux, fragmentairement, pour s'exprimer à la fin dans toute sa plénitude. Les thèmes des *Choral* et des *Aria* sont ainsi présentés. A cause de sa richesse mélodique, Franck a pratiqué le bithématisme dès sa première œuvre. Qu'il s'agisse du troisième *Trio*, du *Quintette* ou des *Variations symphoniques*, deux thèmes distincts se font jour, d'un côté une phrase en mineur, de l'autre un ton majeur. La règle de l'opposition, du contraste est permanente dans l'esprit du maître. Chez lui, l'antithèse existe à l'état naturel. Le mineur et le majeur, le bien et le mal, l'ombre et la lumière, l'enfer et le paradis, l'idée mâle et l'idée femelle, la force terrible et la résignation : autant d'états contraires par lesquels passe sa musique. Il n'accède d'ailleurs de l'une à l'autre que par des phases multiples qui caractérisent un long combat au cours duquel l'un des deux pôles l'emporte sur l'autre. L'emploi de ces tonalités est psychologique ; il est fonction d'états d'âme. Il ne faut pas chercher bien loin pour les déceler. Le premier *Trio* en porte la marque avec sa tonalité relative de fa dièse mineur qui aboutit au ton dominant de fa dièze majeur. Les voilà déjà, dès l'aurore de l'œuvre, ces fameux tons diésés si chers à Franck qu'il se servait de cette marqùe d'altération pour signer ses premières créations ; on n'est pas embarrassé pour les repérer. Les *Béatitudes* en sont pleines ainsi que le *Quatuor*, le *Prélude, Choral et Fugue* et le *Finale* pour orgue. « Il n'a voulu donner à *Rédemption*, écrit-il, que des tons diésés afin de rendre l'effet lumineux. » Le ton de fa dièse majeur avec celui de si majeur lui étaient particulièrement favorables ; c'était, pour lui, une clef d'or qui lui ouvrait toutes grandes

les portes du paradis. Ah ! ce ton de fa dièse si mal vu des instrumentistes et tant aimé du compositeur !

Franck, ne l'oublions pas, est à la fois le plus et le moins classique des musiciens. Consulté, il vous dira qu'il n'y a pas de construction réelle sans l'unité tonale, qu'en dehors d'elle règnent le désordre et l'anarchie. Et ses contemporains seront les premiers, à propos de sa *Symphonie* particulièrement, à lui reprocher son atonalité. La vérité c'est que ses œuvres, à côté de leur tonalité fondamentale, passent par une série de tonalités intermédiaires modulantes qui ne sont que transitoires ; elles expriment un temps mouvant de trouble, d'inquiétude, de recherche vers un état d'âme dès lors statique, assis, où s'exprime de façon fixe cette fois la tonalité psychologiquement atteinte. Cette instabilité dans la tonalité se remarque spécialement dans le second temps du *Quintette* et dans la *Symphonie*. Là ne gisent pas uniquement les dérogations faites aux règles. Imitant ses grands prédécesseurs, Franck prolonge leurs licences ou plus exactement leurs conquêtes d'affranchissement, d'élargissement musical. Il ne s'en tient pas essentiellement aux tons voisins en matière de modulation, il pousse jusqu'aux « cousins », ceux-là qui n'ont avec le ton initial qu'un vague air de famille. Pouvait-il en être autrement de la part d'un compositeur qui, à son concours de fugue, trouvait nécessaire d'expliquer au jury les raisons pour lesquelles il avait pris vis-à-vis des lois héréditaires des libertés nécessaires à l'expression complète de son sujet ?

Ses libertés, Franck a l'audace de les prendre ; elles lui sont réclamées, imposées par le développement qu'il donne à sa pensée. Il est loin de s'exprimer hors toute loi, puisque la fugue et le canon, formes anciennes et classiques, sont celles qu'il choisit de préférence lorsqu'il bâtit. C'est au *Clavecin bien tempéré* qu'il emprunte son mode d'écriture. Mais c'est dans l'esprit où Bach comprenait la grande fugue que notre musicien en usera. Héritier des qualités des polyphonistes du XVIe siècle, scientiste nourri aux mamelles du grand Cantor, descendant direct du Beethoven des derniers grands quatuors, cet admirable algébriste, cet architecte du matériau moderne, a des dons de réalisateur. Ingénieux, il a tôt fait de créer sur

le fonds utilisé une technique personnelle, élargie, mouvante, mieux en rapport de forme avec l'idée, la pensée ou l'émotion à laquelle il veut donner vie.

En effet, la musique de Franck est le démenti au statique. Rythmique, elle l'est comme le sang qui coule dans les artères, c'est-à-dire d'une vie naturelle, assujettie aux pulsations mêmes du cœur. D'aucuns l'ont accusée d'avoir une rythmique monotone, assez courte. On pourrait trouver chez les compositeurs plus de variétés de mouvements, sans doute. De même que Franck compositeur s'en est tenu au bithématisme, à deux modes d'opposition, ses rythmes ont obéi à deux ou trois mouvements principaux de son âme qui vont du trouble au calme, de l'agitation à la sérénité. Pas de fantaisie factice, cherchée, dans ces mouvements qui sont réglés sur le cours fonctionnel de ses émotions. Et comme le tableau de fièvre inspiratrice joue verticalement, allant de bas en haut avec des plaines de sentiments et des plateaux d'élévation, le dessin rythmique se retrouve parfois répété sans de continuelles et nouvelles inventions. Mais ce rythme se suffit ; quand il le faut, qu'il s'agisse du *Chasseur maudit* ou du *Quintette*, il devient animé, puissant. Il lui arrive d'être suspendu, pour donner de l'air, permettre une nouvelle reprise de force, une aspiration avant la tenue d'un grand souffle.

L'art de Franck prend naissance dans ses trios ; on y retrouve, à l'état premier, ses qualités foncières bien avant que les influences aient pu l'atteindre. Le chromatisme apparent dès le *Finale* du trio opus 3 est une forme d'expression naturelle à son lyrisme.

N'oublions pas que l'auteur de la *Sonate* est tributaire du romantisme et de ses moyens lyriques d'expression. Son chromatisme fait office d'échelle tonale pour lui permettre d'accéder aux régions supérieures, éthérées, où son esprit plane dans le calme des altitudes. Pareille à l'échelle de Jacob, fictive du rêve musical, elle permet le pont, par ses degrés ascendants et descendants, entre des états lyriques de ciel et de terre, de douleur et d'ineffable. Le *Quintette* offre l'exemple le plus frappant de cette écriture. Rappelez-vous le début où par six fois le thème est repris au piano, transposé chaque

fois d'un demi-ton supérieur, et l'ascension vertigineuse qui se produit au cours du troisième temps dans la même œuvre. Les grandes pages de Franck sont parcourues de ce souffle qui s'enfle comme une marée au cours du Larghetto du *Quatuor* et de l'Allegro de la *Sonate.* Il n'était point nécessaire que Wagner fût là pour lui enseigner l'emploi de la gradation soutenue : la modulation chromatique fait naturellement partie du langage lyrique, idéaliste.

Mais plus encore peut-être que par son chromatisme aigu, tendu jusqu'à l'extrême, les harmonies de Franck marquent sa musique de sa forte personnalité. Trois mesures suffisent pour le dénoncer. Alors que le vocabulaire, le choix des mots, les rapports entre eux, déterminent la coloration et les nuances de style d'un auteur, ainsi la succession des notes, leurs altérations, leurs combinaisons, façonnent la couleur instrumentale de son style. Sa personnalité de compositeur s'y accuse éclatante. Dans ce domaine, il ose plus encore qu'en tout autre. On dirait qu'il a l'intuition d'un langage qui va vers un continuel enrichissement. Par ses accords hardis (superpositions d'accords de neuvième), ses audaces tonales (rapports de tons éloignés), ses modulations neuves, il forge le langage musical moderne ; il en élargit le vocabulaire et en multiplie les gammes de nuances. C'est par là qu'il a dérouté les esprits et les oreilles. Il a fallu tout un temps d'assimilation, d'habitude, pour que ne fussent plus dissonances aux tympans des sonorités qui, dans sa musique, avaient trouvé leur complète résolution. Ces harmonies neuves proviennent aussi des combinaisons de thèmes qui, en fugue et en canon, amènent des sonorités inaccoutumées. Ce n'est pas chez Franck la recherche d'une écriture voulue, visant à l'originalité, une sorte de langage où le néologisme musical prendrait plaisir à naître. Son écriture n'existe qu'en fonction des nécessités de sa pensée, elle n'a rien d'un langage apprêté, artificiel ; elle fait corps avec l'expression et quand, dans le *Quintette,* revient avec insistance la répétition de la dominante, le procédé est dépassé par l'expression. « Ici, j'ai encore été un peu timide, disait-il ; j'oserai plus la prochaine fois. » Et ainsi il élargissait petit à petit le langage musical.

« Vous avez transformé la musique de chambre ; par vous une nouvelle voie est ouverte », avait dit Gevaert après avoir entendu le *Quintette*. Après le langage, le domaine de l'émotion musicale venait de s'agrandir. Pareilles secousses n'avaient été données à l'âme qu'au cours des grandes symphonies. Dans le cercle de la musique de chambre, que ce fût avec Haydn, Mozart ou Schumann, le degré de sensibilité ne dépassait jamais une certaine mesure. La douceur, la mélancolie tendre, l'allégresse contenue, tissaient le fond de joie et de tristesse des sonates et des quatuors. Beethoven y avait déjà apporté plus de trouble et d'inquiétude et voilà que sous ses dehors de paisible brave homme, le père Franck se mettait à faire rendre au quatuor l'expressivité la plus forte, se souciant peu des règles tacitement suivies jusque-là, dépassant le cadre des instruments ou plus exactement faisant rendre à ceux-ci un maximum de puissance émotionnelle. Plus de limite ni de tiédeur instrumentale, les cordes vont vibrer intensément, le plus qu'elles pourront. Il faut qu'elles expriment l'âme tout entière avec intensité. Pas un sentiment qui ne puisse prendre place ; pas un doute, une inquiétude, une souffrance, si intense fût-elle, qui ne trouve sa résonance vraie dans l'âme du violon, du violoncelle ou du piano. Tout est subjectif dans ce cœur qui s'ignorait et, sous l'influx romantique, toute création prend une allure de combat intérieur et de drame. Franck ne se fait pas grâce, il ne s'arrête et ne souffre aucun répit, dans la lutte engagée avec lui-même, il veut une fin quelle qu'elle soit. Dût le combat durer, reprendre, c'est un duel à mort où l'âme tourmentée sombrera ou se libérera en accédant à la pleine lumière. Franck a rendu des formes pleines, de la densité, du poids, du cœur, à la sonate. Elle n'avait plus parlé ce langage depuis longtemps et ceux qui l'ont entendue de nouveau sous sa portée ont pensé : « Un frisson nouveau est créé. »

Comprise maintenant la double figure de Franck musicien classique et révolutionnaire. Certains n'avaient vu en lui qu'un destructeur de formes, un transgresseur des lois modales et tonales, un agitateur au sein des harmonies, un mélodiste à pure perte, un dément du chromatisme, un fou des tons diésés, un

mathématicien de la musique. C'est pourquoi, sur la page d'un journal de caricature, le père Franck était représenté agitant devant le Conservatoire le drapeau rouge de la révolte. Il a fallu tout un temps, et que ses défenseurs s'y attachassent, pour montrer que le père Séraphicus n'avait rien d'un anarchiste, et qu'il n'avait pas bâti sur le sable. Ses créations reposaient sur les fondements de l'art le plus classique. La révolution apparente n'était à dire vrai qu'une simple évolution qui, après un arrêt, une solution de continuité, se reliait à Beethoven et à Bach, tout en les dépassant. Il a fallu que l'émotion crevât un jour leur cœur pour que ceux-là qui dénigraient sa musique, par-dessus leur sot esprit, lui reconnussent enfin du génie.

L'INFLUENCE

On ne peut nier l'influence artistique et morale que Franck exerça sur la musique au début du xxe siècle. Il ne le soupçonnait guère, lui qui, jusqu'à sa mort, dut défendre ses œuvres contre l'incompréhension des musiciens et du public. S'il vit son prestige grandir au sein de la Société Nationale, jamais il ne supposa que son action pouvait aller au delà d'un succès personnel.

C'est sans programme, sans intention surtout que Franck est devenu le père de la musique française contemporaine. Il a été chef d'école malgré lui, sans le savoir.

Il supposait peu qu'à instruire ses élèves du cours d'orgue, à donner des leçons de composition, à se faire jouer par des virtuoses, il allait déterminer un courant d'estime et une rénovation que l'art français attendait.

Il est venu à Paris, comme Grétry, à une heure où l'art musical était très bas. On attendait un conducteur. Franck fut celui qui apporta le bon conseil. Il parla symphonie et musique de chambre à des gens qui les ignoraient ou en avaient perdu le goût ; il eut surtout, en un temps où toute production musicale procédait de la fantaisie et de l'imitation des genres secondaires, le souci de retourner chercher des exemples chez les grands maîtres. Parce qu'il puisa les forces de son art à Bach, à Beethoven, il relia avec la grande artère véhiculaire de l'art. S'il n'y avait eu que le retour aux belles

architectures, elles eussent pu n'être que des formules pompeuses et vides, mais elles furent nourries par une somme d'âme qui en fit des œuvres de densité et d'émotion.

Si Franck n'avait été qu'un pâle imitateur, si en renouant avec le vrai filon, il n'avait perçu la portée de son geste au point de vue de l'évolution qui serait permise à la musique, il n'eût pas, en raccrochant son premier maillon aux anneaux perdus, permis d'enchaîner.

Les libertés que son génie lui dicta, tout en respectant les grands principes de base, en firent le véritable continuateur des maîtres. C'est surtout par l'amplification, l'élargissement de certaines formes, par la hardiesse de son vocabulaire musical, par toute la nouveauté d'invention, qui rebutèrent d'abord, que le compositeur fit œuvre de rénovateur et assura à son art, à l'Art, sa continuité.

Tout d'abord, on vit étroitement se lier à lui, « la bande à Franck », puis le clan des admirateurs de « la Nationale », puis cette suite processionnaire des compositeurs férus des principes cycliques allant de Henri Duparc à Guillaume Lekeu en passant par Chausson et Guy Ropartz. La révélation des formes de beauté, les apports neufs de ces harmonies, et je ne sais quel amour et quelle foi retrouvés dans l'art, avaient amené toute cette pléiade de jeunes artistes à communier dans le sein du père Franck. Le Franckisme naquit qui sévit comme une épidémie avec son temps d'incubation, son état de crise aiguë et sa période endémique. Il nous donna une production intense d'œuvres marquées du même sceau de beauté, de sincère émotion, de lyrisme gradué, de construction savante.

La graine semée fut prolifique, les fleurs nouvelles s'épanouirent avec une générosité telle qu'il n'y eut plus place dans les plates-bandes françaises que pour la musique de Wagner et celle de Franck.

Pour en perpétuer les enseignements, à côté de la Nationale, on vit le premier des disciples du maître fonder avec Charles Bordes et Guilmant, en 1894, la Schola Cantorum, dont les visées spécifiques du début s'élargirent lorsque Vincent d'Indy dirigea seul cette école supérieure. Non seulement le culte de

Franck dominait dans la maison, mais ses méthodes de composition y restaient en honneur. Il n'est jusqu'à Louis de Serre, le dernier peut-être de ses élèves, qui n'ait créé à Paris une institution portant titre : École de César Franck.

Parce qu'elle avait accompli des progressions inquiétantes, parce qu'elle menaçait à son tour de fixer un climat et d'exiger même rhétorique, parce que surtout, cette musique instaurée par un Wallon naturalisé, qui n'était pas un pur Latin, relevait trop directement des grands constructeurs allemands, il y eut assez rapidement des artistes qui réagirent contre cette forme à la fois plastique et pseudo-romantique de cette musique. Leur sensibilité plus en nuance, en finesse, se crispait à ces phrases exacerbées, au chromatisme trop tendu. César Franck, alors qu'il votait, comme membre du jury, des distinctions au jeune Claude Debussy, savait bien peu qu'il donnait des serres à celui qui, alors élève du Conservatoire, allait demain battre en brèche son esthétique. « C'est un grand musicien, mais un « Flamand », disait Debussy, qui désirait que la musique de son pays retournât à des origines plus raciques.

Il n'y avait pas que l'art des sons qui s'orientait vers de nouvelles sensations, celui de la peinture et des vers subissait une évolution dans le sens de l'impressionnisme, de la poésie symboliste et verlibriste. L'assujettissement aux formes semblait devoir être rejeté. Ces structures imposées par la tradition pesaient comme des armures aux jeunes génies désireux de voler sans frein et de voltiger sans balancier. « De la musique avant toute chose » et « Que ton vers soit la bonne aventure », disait Verlaine vers 1884, et les peintres d'atmosphère de la suite de Monet répudiaient le tableau fait à l'atelier pour l'étude sensible librement traduite en pleine nature.

La musique aspira à peu près à la même heure — c'était dans l'air — à rompre ses plans préconçus pour chanter à son tour plus librement. Elle fut insconciemment aidée dans ses tendances libératrices par le retour manifesté pour la musique italienne du XVIIe siècle et les auteurs français du début du XVIIIe. Chez les uns et les autres on retrouva cette veine latine, cette source limpide non canalisée encore ni

alourdie du choc lourd des sentiments, à la fois plus claire, ailée, aérée et sereine qui caractérise l'art d'un Couperin ou d'un Rameau. Debussy fut le jeune Apollon qui, répudiant jusqu'aux plus grands dieux de l'Olympe, accorda sa lyre sur un mode inentendu. Il rappelait la musique française à sa vraie nature et à son idéal oublié : « La clarté, l'élégance, la simplicité, le naturel, et par-dessus tout la grâce, la beauté plastique. Il voulait que la musique se dégageât de toutes les prétentions littéraires et philosophiques qui pèsent sur la musique allemande du XIXe siècle, qu'elle s'affranchît de la rhétorique musicale que les siècles nous ont léguée, de cette lourde syntaxe, de ces constructions symétriques, de ces formules harmoniques et rythmiques, de ces exercices d'amplification oratoire. Il voulait que tout en elle fût peinture et poésie, qu'elle exprimât d'une façon immédiate et transparente le sentiment pur, et que la mélodie, le rythme, l'harmonie, s'épanouissent librement selon nos lois intimes, et non plus d'après la prétendue logique de constructions intellectuelles[1]. »

Pour l'heure, on ne vit plus, comme chez Franck, une force centrale, un développement par extension ; la musique ne fut plus linéaire ni tonale, elle se répandit avant tout en harmonie où le ton était noyé sous une pluie de modulations suaves. On vit à ce moment, dans cet élan de foi nouveau, les écoles les plus classiques décréter la liberté de la phrase musicale au nom de la musique libre et naturelle. Comme la réaction est toujours plus anarchique qu'élaboratrice, elle alla directement aux extrêmes et dans sa fougue dépassa volontiers le but. On n'échafaude pas d'un jour à l'autre un nouveau système d'expression et ceux qui crurent, comme les Indépendants, pouvoir trouver d'emblée leur propre forme n'y crurent qu'un temps. Ils eurent tôt compris que l'improvisation, la spontanéité ont besoin, pour se hisser jusqu'à l'art, du compas et de la mesure. Ceux qui au XVIIIe nous charmaient par leurs œuvres primesautières et légères avaient derrière eux le plan d'une danse ou d'une cadence populaire. Il a fallu que les

1. *Musiciens d'Aujourd'hui*, par Romain ROLLAND.

révolutionnaires d'entre les deux guerres revinssent petit à petit de leur exagération. L'errance de l'impression, charmante et même voluptueuse, pouvait convenir jusqu'à un certain point aux menues pièces. Ils se rendirent compte que pour la moindre de leur sonate libérée ou de leur poème orchestral la sensation directement transcrite s'avérait insuffisante et réclamait la direction de l'intelligence dans son œuvre de substitution, d'utilisation, de reproduction.

La musique française d'après 1918 ne s'en est pas tenue là. Ce premier effort fut suivi d'autres. Des vagues de compositeurs sortis de la Schola, du Conservatoire, du groupe S. I. M., parisiens, français, étrangers, participèrent à ce grand mouvement de métamorphose musicale si différent, de Florent Schmitt à Erik Satie et à Mahler.

Dans cette production généreuse, abondante, touffue, qui a hérité de toutes les conquêtes modales et harmoniques, on ne retrouve pas toujours la clarté, l'équilibre et le charme de l'art latin.

Ces compositeurs modernes, dans leur désir de rejoindre la source fraîche qui semblait tarie du génie français, dans la dérivation donnée au courant musical, ont-ils tout supprimé de la forme cyclique et du génie de Franck ? Debussy, qui poussait la boutade violente très loin, a-t-il rayé Gluck, Wagner et Beethoven du panthéon musical ? Qu'avec un Erik Satie, les jeunes n'aient plus admis comme parangon infaillible l'architecture cyclique de César Franck et aient accusé le musicien liégeois d'avoir influencé la musique française dans un sens qui n'est pas en rapport avec ses propres affinités, s'explique.

D'ailleurs il ne peut s'agir ni d'endiguer ni d'enrayer telle esthétique aux dépens de toute autre ; même dans leur contraste, les musiques ne marquent point des brisures radicales ; elles se continuent plus qu'elles ne se repoussent ; c'est pourquoi l'on peut voir dans les affranchissements franckistes le point de départ de libertés prises par l'époque debussyste. Qui dira jusqu'à quel point Franck n'a pas hâté l'apogée d'un Debussy, d'un Ravel ?

Les tendances diverses d'ailleurs continuent de marcher

tout un temps de pair. A côté des Debussy, des Déodat de Séverac, Gabriel Fauré, dans son *Quatuor en sol mineur*, Florent Schmitt, dans son *Quintette*, Dupont, dans son *Poème pour piano et archet* jusqu'aux personnalités de Roussel et de Magnard, trahissent dans leurs œuvres des influences constructives et tonales de Franck.

Une musique s'impose à l'admiration, sans réticence, tant qu'elle est à l'unisson de la sensibilité ambiante et qu'aucune autre esthétique n'a proposé ses richesses neuves à nos oreilles et à nos âmes. Dès que les novateurs entrent en lice, les prédécesseurs sont battus en brèche et Franck eut son tour. « Son œuvre, écrit Robert Jardillier, souffre aujourd'hui de ce qu'elle n'est plus exactement le présent vivant et de ce qu'elle n'est pas encore le passé consacré. » Peut-être est-elle plus atteinte par les réactions de premier choc, toujours excessives, qu'elle ne le sera dans l'avenir. Dès qu'elle aura traversé cette crise, âge critique de la classification, elle prendra rang parmi les plus belles périodes classiques de la musique, et le nom de Franck aura dès lors son inscription définitive, à côté des Bach et des Beethoven, au panthéon musical.

BIBLIOGRAPHIE

1871. Ernest REYER, « *Ruth* », *Journal des Débats*, 24 octobre.

1872. Ernest REYER, « *Ruth et Booz* », *Journal des Débats*, 18 mai.

1873. Ernest REYER, « *Rédemption* », *Journal des Débats*, 23 avril.
Ernest REYER, « *Ruth et Booz* », *Journal des Débats*, 13 décembre.

1875. Ernest REYER, « *Rédemption* », *Journal des Débats*, 27 mars.

1878. Hermann MENDEL, *Musikalisches Conversations Lexicose*, Robert Oppenheim, Berlin.

1880. F. J. FÉTIS, *Bibliographie universelle des Musiciens*, Supplément et complément, F. Didot, Paris.

1884. Ernest REYER, « *Hulda* », *Journal des Débats*, 20 avril.

1890. Camille BENOÎT, « César Franck », *Revue Illustrée*, 15 mars.
Camille BENOÎT, « César Franck », *Revue Bleue*, 15 novembre.
Arthur COQUARD, *César Franck* (1822-1890). Paru en 1890, épuisé. Nouvelle édition publiée au *Monde musical* en 1904.
Louis DE ROMAIN, *Essais de critique musicale*, A. Lemerre, Paris.
Émile GOUDEAU, « César Franck », Journal *La France*, 14 novembre.
WILLY (Henri Gauthier-Villars), *Lettres de l'Ouvreuse. Voyage autour de la musique*. Vanier, éditeur, Paris.

1891. Ernest CHAUSSON, « César Franck », *Le Passant*.
J. Guy ROPARTZ, *Notations artistiques*, Lemerre, Paris.
Georges SERVIÈRES, « César Franck », *L'Art*, 1er mars.

1893. Camille BELLAIGUE, « *Les Béatitudes* », *Revue des Deux Mondes,* 1er avril.
René DE RÉCY, *Revue Bleue,* tome I.
Paul DUKAS, « *Les Béatitudes* », *Revue hebdomadaire,* tome XI, p. 302.
Dr Gustave JORISSENNE, « *César Franck* », *La Revue wallonne,* première année, no 12.
WILLY (Henri-Gauthier-Villars), *Bains de sons,* Simonis Empis, Paris.

1894. Hugues IMBERT, *Portraits et Études,* Fischbacher, Paris.
Ernest REYER, « *Hulda* à Monte-Carlo », *Journal des Débats,* 8 mars.
H. REYNAUD, *Causerie musicale : Messe solennelle de C. Franck,* Imprimerie et librairie Vitte, Lyon.
Bernhardt SCHOLTZ, « César Franck : *Les Béatitudes* », H. Bech, Francfort.
Georges SERVIÈRES, « César Franck », *Guide musical,* 1er avril.
Georges SERVIÈRES, « *Hulda* », *Guide musical,* 11 mars.
WILLY (Henri Gauthier-Villars), *Rythmes et Rires,* Éditions de *La Plume,* Paris.
— *La Mouche des Croches,* Fischbacher, Paris.

1895. A. ENGELFERD, « *Hulda* », *Rivista Musicale Italiana,* Turin, libr. Bocca, vol. II.
W. STUMPF, « *Les Béatitudes* » *van C. A. Franck,* Van Munster en Zoon, Amsterdam.
WILLY, *Entre deux airs,* Flammarion, Paris.
— « L'Enfance de César Franck », Revue *Flamberge,* no 1, Liége.

1896. Étienne DESTRANGES, *L'œuvre lyrique de César Franck,* Fischbacher, Paris.
Albert LAVIGNAC, *La Musique et les Musiciens,* Ch. Delagrave, Paris.
Octave MIRBEAU, « César Franck et M. Gounod », *Le Journal,* 27 décembre ; reproduit dans *Des Artistes,* deuxième série, Flammarion, Paris.
Ernest REYER, « *Ghiselle* », *Journal des Débats,* 12 avril.
WILLY, *Notes sans portée,* Flammarion, éditeur, Paris.

1897. CASTIGAT, « César Franck et Charles Gounod », *Guide musical,* 10 janvier.
Gustave DEREPAS, *César Franck. Étude sur sa vie, son enseignement, son œuvre,* Fischbacher, Paris.

Georges SERVIÈRES, *La musique française moderne*, G. Havard.

1898. Arthur COQUARD, « Témoignage d'Arthur Coquard », *Revue Internationale de Musique*, 15 mars.
H. MAUBEL, *Préface pour des musiciens*, Fischbacher, Paris.
André MEYER, *Les Critiques de César Franck*, Orléans.
Joseph RYELANDT, « *Les Béatitudes* de César Franck », *Durandal*, mai.
G. ROBERT, *La musique à Paris* (1896-1897), Charles Delagrave, éditeur, Paris.
J. Guy ROPARTZ, « César Franck », *Revue Internationale de Musique*, 15 juin.
J. Guy ROPARTZ, « Analyse du *Quatuor en ré* », *Revue Internationale de Musique*, 1er août.
WILLY, *Accords perdus*, Simonis Empis, éditeur, Paris.

1899. Hugo RIEMANN, *Dictionnaire de musique*, Perrin, éditeur, Paris.
WILLY, *La Colle aux Quintes*, Simonis Empis, éditeur, Paris.

1900. Alfred BRUNEAU, *Musiques d'Hier et de Demain*, E. Fasquelle, éditeur, Paris.
Victor DEBAY, « César Franck », *Courrier musical*, 15 novembre et 1er décembre.
Vincent D'INDY, *La Tribune de Saint-Gervais*, novembre.
Paul-Louis GARNIER, *L'héroïsme de César Franck*, *Psychologie musicale*, P. Ollendorff, Paris.
Paul LOCARD, « Les maîtres modernes de l'orgue », *Courrier musical*, Paris.
Camille MAUCLAIR, « Sur le monument de César Franck », *Tribune de Saint-Gervais*, février.

1901. F. BALDENSPERGER, *César Franck. L'Artiste et son œuvre*, Édition du *Courrier musical* (tirage à part, ou numéro du 15 mai).
Alfred BRUNEAU, *La musique française*, E. Fasquelle, éditeur, Paris.
S., « Promenades musicales, II, chez M. G. César Franck », *Revue d'histoire et de critique musicales*, 1er décembre.
Georges César FRANCK, *Lettre au directeur de la Revue d'histoire et de critique musicale.* Août-septembre.
WILLY, *Garçon, l'Audition !* Simonis Empis, éditeur, Paris.
— *La Ronde des Blanches*, Librairie Molière, Paris.

1902. G. HUBERTI, « *Psyché* », *Guide musical,* 9 mars.
J. TIERSOT, « La symphonie en France », *Bulletin mensuel de la Société Internationale de Musique*, juillet.

1903. Alfred BRUNEAU, *Musiques de Russie et Musiciens de France,* Fasquelle, éditeur, Paris.
M.-D. CALVOCORESSI, « César Franck et les *Béatitudes* » (avec plusieurs photographies), *Musica,* avril.
Vincent D'INDY, « César Franck, le premier des symphonistes français », *The Weekly Critical Review,* 5 mars.

1903. Claude DEBUSSY, « *Les Béatitudes* », *Le Gil Blas,* 13 avril ; reproduit dans *M. Croche antidilettante.*
Arthur HERVEY, *French Music in the Nineteenth Century,* Grant Richards, London.
Pierre LALO, « Les *Béatitudes* de Franck », *Le Temps,* 3 mars.
Romain ROLLAND, « Vincent d'Indy », *Revue de Paris,* 15 janvier ; réédité dans *Musiciens d'aujourd'hui,* Paris, Hachette.

1904. Charles BORDES, « Le sentiment religieux dans la musique d'Église de Franck », 1er novembre.
Alfred BRUNEAU, « César Franck », *Le Matin* du 21 octobre.
Félix CLÉMENT et Pierre LAROUSSE, *Dictionnaire des Opéras,* Librairie Larousse, Paris.
Arthur COQUARD, *César Franck* (1822-1890) (réédition).
Courrier musical, Numéro du 1er novembre entièrement consacré à Franck. Publié avec la collaboration de : Charles BORDES, Vincent D'INDY, Paul DUKAS, etc.
Chronique des Arts, nº 33, « A propos de César Franck ».
Jean D'UDINE, *Paraphrases musicales sur les grands concerts du dimanche* (1900-1903), A. Joanin, Paris.
Paul DUKAS, « A propos de César Franck », *La Chronique des Arts,* 22 octobre.
GARDEY (Abbé), *Une page d'histoire de la basilique de Sainte-Clotilde* (1868-1904), Imprimerie Dumoulin, Paris.
George GROVE, *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* Fuller Maitland, Londres.
Pierre LALO, « César Franck », *Le Temps,* 18 octobre.
D. G. MASON, *From Grieg to Brahms,* Outlook and Cº, New York.
Camille MAUCLAIR, « César Franck », *Revue Bleue,* 29 octobre.
— « Impressions sur Franck », *Courrier musical,* 1er novembre.

Monde musical, Numéro entièrement consacré à César Franck. Publié avec la collaboration de : Philippe MOREAU, A. MANGEOT, A. SEITZ, Arthur COQUARD, avec plusieurs illustrations.

Philippe MOREAU, « L'Ame de Franck », *Monde musical*, 30 octobre.

Félix PASCAL, « Le père Franck », *Écho de Paris* du 22 octobre.

Romain ROLLAND, *Paris als Musikstadt*, Bard, Marquardt and C°, Berlin.

A. SEITZ, « Le génie de C. Franck », *Monde musical*, 30 octobre.

..... — *Souvenir du 22 octobre* 1904. *A César Franck, ses disciples, ses amis, ses admirateurs*, Compte rendu de l'inauguration du monument de M. Alfred LENOIR dans le Square de Sainte-Clotilde, contenant les discours et les noms de tous les souscripteurs. (Discours de Vincent D'INDY, chanoine GARDEY, Henri MARCEL... ; articles de Louis FOURCAUD, Alfred BRUNEAU, Arthur COQUARD.) Cabasson, éditeur, Paris.

Julien TIERSOT, « César Franck », *Le Ménestrel*, 23 octobre.

Léon VALLAS, « Autour du monument de César Franck », *Revue musicale de Lyon*, 6 novembre.

G.-M. WITKOWSKI, « César Franck et ses élèves », Lettre à la *Revue musicale de Lyon*, 13 novembre.

1905. Ricciotto CANUDO, « César Franck e la giovane Scuola musicale francese », *Nuova Antologia* (tirage à part), Rome, 1905.

Ernest CLOSSON, « Le sentiment wallon en musique », *Wallonia*, t. XIII, n° du 10 octobre.

A. ELSON, *Modern composers of Europe* (p. 132), Page and C°, Boston, 1905.

Louis Fr. GUILBERT, « César Franck », *L'Enseignement chrétien* (tirage à part), Poussielgue, 1905.

Léon VALLAS, « Les maîtres contemporains français du piano », *Revue musicale de Lyon*, 19 nov.

Léon VALLAS, « *Rédemption* », *Revue musicale de Lyon*, 24 déc.

1906. Vincent D'INDY, *César Franck*, Éd. Alcan, Paris.

Pierre LALO, « Un livre de M. d'Indy sur Franck », *Le Temps*, 29 août.

Pierre LALO, « Les symphonies de Franck et d'Édouard Lalo », *Le Temps*, 30 octobre.

Guillaume LEKEU, « Lettres inédites », *Courrier musical*, janvier à décembre 1906.

Léon VALLAS, « La Symphonie de César Franck », *Revue Musicale de Lyon*, 25 mars.

Léon VALLAS, « *Psyché* », *Revue musicale de Lyon*, 23 décembre.

1907. Raymond BOUYER, « Schumann, César Franck et leur influence contemporaine », *Revue Bleue*, 2 mars et 27 avril.

Ch. VAN DEN BORREN, *L'œuvre dramatique de C. Franck*, Schott, Bruxelles, 1907.

1908. Albert GROZ, « Trois sonates modernes », *Courrier musical*, 15 juin, 1er et 15 juillet.

René LAMBINET, « La Technique de Franck », *Monde musical*, 15 et 30 août.

Romain ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908. (Réédition de *Revue de Paris*, 15 janv. 1903 : « Vincent d'Indy ».)

1909. BOURGAULT-DUCOUDRAY, « César Franck », *Journal de l'Université des Annales*, numéro du 5 octobre.

Pierre LALO, « César Franck et la musique religieuse », *Le Temps*, 30 mars.

Camille MAUCLAIR, *La religion de la musique*, Fischbacher, Paris.

1910. Gaston CARRAUD, « La Musique pure dans l'école française contemporaine », *S. I. M.*, août-septembre.

Ad. JULLIEN, *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui*, Fischbacher, Paris.

Ch. MALHERBE, « César Franck », notice en allemand avec portrait, *S. I. M.*, août-septembre.

Gaston PÉRICHARD, *César Franck*, Collection des « Portraits d'hier », nº 38, Paris.

1911. Jules AUFFRAY, « Notice sur Arthur Coquard », *Revue d'histoire et de critique musicales*.

Adolphe BOCHOT, « César Franck », *Carnet d'art*, 1er volume.

Jacques CHEVALIER, *César Franck*. Conférence, Châteauroux, Imprim. de P. Meltzheim.

Jean MARNOLD, *Musique d'Autrefois et d'Aujourd'hui*, Dorbon, éditeur, Paris.

QUITTARD, « Les Chorals variés pour orgue de César Franck », *Revue d'histoire et de critique musicales* (pp. 120 et suiv.).

Jacques RIVIÈRE, *Études... César Franck*, M. Rivière, Paris.

Octave SÉRÉ, *Musiciens français d'aujourd'hui*, Mercure de France, Paris.

A. SERUYX, « Notice nécrologique sur A. Guilmant », *Revue d'histoire et de critique musicales.*

1912. Robert César FRANCK, « César Franck dessinateur », *Musica*, janvier.

1913. Ernest CLOSSON, « Les origines germaniques de César Franck et les accointances de la jeune école française », Revue musicale *S. I. M.*, 15 avril.

Pierre DE BRÉVILLE, *S. I. M.*, XI, p. 45.

Maurice EMMANUEL, « César Franck », *Journal de l'Université des Annales*, Numéro du 25 novembre.

Camille MAUCLAIR, *Histoire de la Musique européenne* (1850-1914), Fischbacher, éditeur, Paris.

Jean POUREIGH, « Les lieder de César Franck », *Musica*, juillet.

1914. Clément CHARLIER, « La Maison natale de C. Franck », *Gazette de Liége*, février.

Dr DWELSHAUWERS, « La Famille de César Franck », *L'Œuvre*, bulletin mensuel de l'Œuvre des Artistes, numéros de juin, juillet, Liége.

Camille MAUCLAIR, « Sur la mort de Raoul Pugno », *S. I. M.*, 15 janvier.

1917. Maurice BOUCHOR, *L'École de César Franck*, Conférence, G. Crès, éditeur, Paris.

Charles ROLAND, *César Franck*, Conférence, G. Crès, éditeur, Paris.

Divers, *Pour la musique française*, 12 causeries avec une préface de Claude DEBUSSY, Paris, Crès. Voir surtout Ch. ROLAND et BOUCHER : César Franck, (pp. 255 et suivantes).

1918. Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, rédigé avec la collaboration d'Auguste SERIEYX... (t. II, 2e édition revue et corrigée), Durand, Paris.

Julien TIERSOT, *Un demi-siècle de musique française* (1870-1917), Librairie Félix Alcan.

1919. J. COMBARIEU, *Histoire de la musique* (t. III, ch. XVIII), Colin, Paris.

DE BRÉVILLE, *Encyclopédie Lavignac*. Fascicule consacré à César Franck, Delagrave, Paris (1919-1920).
RIEMANN, *Dictionnaire de musique* (traduit, revu et augmenté par G. HUMBERT), Perrin, Paris.
SAINT-SAËNS, *Les idées de M. Vincent d'Indy*, Pierre Lafitte, éditeur, Paris.

1920. Jean CHANTAVOINE, *De Couperin à Debussy*, Félix Alcan, éditeur.
May DE RUDDER, *César Franck*, Collection des Grands Belges, Imprimerie Brepols, Turnhout.
Sylvain DUPUIS, « César Franck, la leçon d'une œuvre et d'une vie », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*. Imprimeur Hayez, 112, rue de Louvain, Bruxelles.
Julien TIERSOT, *Un demi-siècle de musique française, Entre les deux guerres* (1870-1918), Collection « Les maîtres de la musique », F. Alcan, Paris.

1922. M. BOUCHER, « L'Esthétique de César Franck », *Revue musicale*, 1er janvier.
Raymond BOUYER, « Pour le centenaire prochain de César Franck », *Le Ménestrel*, 6 et 13 octobre.
Jean CHANTAVOINE, « Le Centenaire de César Franck », *Le Ménestrel*, 1er décembre.
Jacques CHENEVIÈRE, *L'Humanité* du 10 décembre.
H. DUPARC, « César Franck pendant le siège de Paris », *Revue musicale*, 1er décembre.
Sylvain DUPUIS et Charles DELCHEVALERIE, *César Franck : la leçon d'une œuvre et d'une vie*, tiré à part de *La Vie wallonne*, 25 novembre.
Divers, « Hommage à César Franck », numéro de la revue *Le Prisme*, novembre, Seraing.
Divers, Numéro consacré à César Franck, *La Vie wallonne*, 15 décembre.
Divers, *Le Centenaire de César Franck*.
— *A César Franck, hommage des musiciens français à la ville où il est né*. (Avec un dessin d'Armand RASSENFOSSE), Imprimerie Bénard, Liége.
— « César Franck intime : conversation avec Gabriel Pierné », *Le Ménestrel*, 1er décembre.
P. LANDORMY, *Histoire de la musique*. Nouvelle édition, revue et augmentée, Mellottée, Paris.

Guy Ropartz, « Le Centenaire de César Franck », *L'Alsace française*, 25 novembre.

A. Schaeffner, « Sur quelques caractères de l'influence franckiste, *Revue musicale*, 1er décembre.

J. Tiersot, « Les œuvres inédites de César Franck », *Revue musicale*, 1er décembre.

J. Tiersot, « Le génie et la pensée de César Franck », *Revue de France*, 15 décembre.

Eugène Ysaye, Souvenirs publiés par *Le Figaro* du 28 novembre.

1923. Vincent d'Indy, « La première manière de César Franck », *Revue de musicologie*, février.

H. Lesbroussart, Revue : *Le Flambeau*, février.

Marthe Lorrain, *Guillaume Lekeu*, Imprimerie Printing & Co, Liége.

Octave Mirbeau, « César Franck et M. Gounod », *Journal*, 27 déc. 1896, reproduit dans *Des Artistes*, 2e série, Flammarion, 1923.

1924. A. Boschot, *Chez les musiciens* (t. II : *Un musicien séraphique, César Franck.*) Plon, Paris.

J. Rivière, *Études*, Édition de la Nouvelle Revue Française, Paris. Nouvelle édition.

1925. A. Ratel, « La sonate, son histoire, ses développements », *Revue de Bourgogne*, 15 mai.

1925-1926. Divers, *Cinquante ans de musique française* (1874-1925), Aux éditions musicales de la librairie de France, Paris. Voir tome II, chapitre VI : Pierre Hermant, *Musique de Chambre et de Piano* (pp. 72-75).

1926. A. Cortot, « L'œuvre pianistique de César Franck », *Revue musicale*, 1er janvier et 1er février.

1929. R. Jardillier, *La Musique de chambre de César Franck*, Mellottée, éditeur, Paris.

1930. Maurice Emmanuel, *César Franck*, Étude critique illustrée de douze reproductions hors texte, Henri Laurens, éditeur, Paris.

1935. Pierre de Bréville, « *Les Fioretti* du père Franck », Revue du *Mercure de France*, 1er septembre.

Charles Oulmont, *Musique de l'Amour* (Chausson-Duparc, 2 vol.), Desclée et Brouwer, éditeur, Paris.

1936. Pierre DE BRÉVILLE, « *Les Fioretti* du père Franck », *Mercure de France*, 1er janvier.

1937. Alfred CORTOT, « César Franck, musicien de l'âme », *Conferencia*, nº du 15 août.

Pierre DE BRÉVILLE, « *Les Fioretti* », *Mercure de France*, 15 juillet.

Maurice EMMANUEL, *Antonin Reicha*, Henri Laurens, éditeur, Paris.

1938. José BRUYR, « En parlant de César Franck avec sa petite-fille », *Le Guide musical*, oct.-nov.

1942. Antoine YSAYE (Serge Antony), *César Franck et son époque*, éditions Librairia, 91, avenue Lambeau, Bruxelles.

ICONOGRAPHIE

La maison des ancêtres de César Franck à Volkerich (Gemmenich).
(*César Franck*, par M. Emmanuel.)

La maison natale de Nicolas-Joseph Franck à Volkerich (Gemmenich).
(*L'Œuvre*, juin 1914.)

La rue Sainte-Croix montrant l'ancienne banque Frésart et la façade de la maison où habitait Nicolas-Joseph Franck.
(*L'Œuvre*, juillet 1914.)

Vue, prise de la cour intérieure, de la maison où naquit César Franck, rue Saint-Pierre, à Liége.
(*La Vie wallonne.*)

L'habitation de l'oncle Winand, frère du père de César Franck, à Volkerich (Gemmenich).
(Programme d'un Concert Franck.
Cliché de M. Antoine Auda.)

Reproduction de la plaque commémorative posée en 1914 sur la façade de la maison de la rue Saint-Pierre à Liége, dans les dépendances de laquelle César Franck est né.
(*La Vie wallonne.*)

Les armoiries de la famille Franck.
(Document Math. Rœmer, Eschweiler.)

Photographie de l'acte de mariage de Joseph Franck avec Barbe-Catherine Frings.
(Document Math. Rœmer, Eschweiler.)

Portraits du père et de la mère de César Franck.

(Reproduction dans le *César Franck* de Maurice EMMANUEL, p. 17. Documents de M. Antoine Auda.)

Portrait de Joseph-Nicolas Franck.

(Photo V. Plumier, rue Vivienne, 36, Paris. Document de Mlle M. Franck.)

Portrait de Joseph-Nicolas Franck, jeune.

(Document de Mme Chopy-Franck.)

Portrait de Joseph Franck, père de César.

(Photo Van Den Hove, 36, boulevard de La Villette, Paris.)

Portrait de Joseph Franck et de son épouse Flore Béchelé.

(Photo Coudrette, rue Notre-Dame-des-Champs, nº 71, Paris. Document de Mlle M. Franck.)

Portrait de César Franck à trente ans (1852).

(*César Franck*, par M. EMMANUEL.)

Portrait de César Franck à soixante ans (1885).

(Photo Pierre Petit, place Cadet, Paris. Cliché de *La Vie wallonne.*)

Portrait de César Franck à quarante ans ?

(Photo A. Monvel, 13, rue Bannier, Orléans. Document de Mlle M. Franck.)

Portrait de César Franck à soixante-sept ans (1889).

(Photo Pierre Petit, place Cadet, Paris. Document de Mlle M. Franck.)

César Franck et ses interprètes à Tournai (1890).

(*C. Franck*, par M. EMMANUEL. Document de M. Paul Braud.)

Portrait de César Franck à trente-cinq ans ?

(Buste, format album. Photographe : Aimé Dupont, 28, Avenue des Champs-Élysées, Paris. Document de Mlle Boutet de Monvel.)

César Franck faisant sa classe un martinet à la main.

(Portrait au crayon de José Engel. *Accords perdus*, de WILLY, Simonis Empis, 1898, Paris.)

César Franck brandissant devant le Conservatoire le drapeau de la Révolution.

(Journal satirique.)

Reproduction de l'acte de naissance de César Franck conservé dans les registres de l'état civil de la ville de Liège.

(Cliché de *La Vie wallonne*.)

Reproduction d'une page des cahiers de thèmes de César Franck.

(*Le Ménestrel*, Paris.)

Reproduction d'une lettre de César Franck à Massenet.

(*C. Franck*, par EMMANUEL.)

Reproduction de la fugue de concours de César Franck.

(*César Franck*, par M. EMMANUEL, Laurens, éditeur, Paris.)

Reproduction d'un autographe de César Franck.

(*La Vie wallonne*. Cliché *Musica*.)

Reproduction de deux pages du cahier d'études de César Franck sous la direction de Reicha. (Première : le *Canon* ; seconde : *Fugue à trois sujets*.)

(*Antoine Reicha*, par M. EMMANUEL, Laurens, éditeur, Paris.)

Reproduction d'une esquisse du *Quatuor*.

(Cliché de *La Vie wallonne*.)

Reproduction d'un fragment de *Rédemption* (Air de l'Archange).

(*Musiciens français d'Aujourd'hui*, par Octave SÉRÉ.)

César Franck à l'orgue.

(Tableau de Mlle Jeanne RONGIER.)

Reproduction du monument élevé à César Franck dans le square Sainte-Clotilde à Paris. (Œuvre d'Alfred LENOIR.)

(*La Vie wallonne.*)

Médaillon de César Franck, par Auguste RODIN, au cimetière de Montparnasse.

(*César Franck,* par M. EMMANUEL.)

Projet du monument à ériger à César Franck. Œuvre du statuaire Victor ROUSSEAU.

a) Vue d'ensemble.
b) Le groupe antérieur de gauche.
c) Le groupe antérieur de droite.
d) Le Chœur des Anges, groupe central.

(*La Vie wallonne.*)

Tête de César Franck d'après le tableau de Mlle J. RONGIER (Gravure sur bois).

(*Le Guide musical,* oct.-nov. 1938.)

L'église, le square Sainte-Clotilde et le monument César Franck.

(*Le Monde musical,* 30 oct. 1904.)

Tête de César Franck, par Armand RASSENFOSSE.

(Frontispice de : *A César Franck,* hommage des musiciens français à la ville où il est né, Impr. Bénard, 1923.)

Tête de César Franck, par José WOLFF.

Projet de monument à ériger à César Franck symbolisant *Les Béatitudes*. Œuvre du sculpteur Joseph RULOT.

(Document de M. Brouns, sculpteur.)

Marbre du sculpteur FIX-MASSEAU évoquant les Chorals de César Franck (deux faces) au Foyer du Conservatoire.

(*A César Franck,* Impr. Bénard, 25 nov. 1923.)

Buste de César Franck, par le sculpteur Adelin SALLE.

(Salle des Pas Perdus de l'Hôtel de Ville de Liége.)

Buste de César Franck, par Adelin SALLE.

(Terre cuite. Appartient à M. Leclercq, ingénieur, rue Joseph-Dumoulin, 10-12, Liége.)

GÉNÉALOGIE DE CÉSAR FRANCK

Vers 1459, un Léonard Franck et son frère signalés pour la première fois.

Jehann ou Jan Franck
de Moresnet

Né en novembre 1550, à Montzen. Directeur des Mines impériales de Calamine, en Moresnet. Échevin de Montzen.
Épouse en premier mariage : Maria Heysterboom van Lansenberg.
A cinq enfants dont :

|

Lambert Franck

Né en 1570, mort en 1623, le 13 octobre, à Moresnet. Contrôleur des Mines.
Épouse le 1er août 1593 : Barbe Ramaeker.
A sept enfants dont :

|

Johann Franck

Né en octobre 1597, mort le 10 décembre 1680. Contrôleur des Mines.
Épouse en première union le 24 octobre 1628 : Marguerite Reul.
A trois enfants dont :

|

Lambert Franck

Contrôleur des Mines.
Épouse à Montzen : Weerts Catherine.
A deux enfants dont :

Étienne-Joseph Franck

Né le 3 mai 1656, mort à Boschhaeuser le 29 juin 1732 (Moresnet).
Épouse le 8 juin 1687 : Catherine Pelser,
baptisée à Moresnet en août 1661 décédée à Roerberg le 2 janvier 1754, paroisse de Gemmenich.

Étienne-Joseph Franck

Né le 18 mars 1701 à Moresnet Mayeur de Gemmenich, mort le 4 mai 1770.
Épouse en premières noces, le 27 novembre 1723 : Élisabeth Dobbelstein,
fille du maire de Gemmenich, décédée le 17 décembre 1743.
A neuf enfants.

Épouse en secondes noces, le 21 avril 1744 : Anne Marie Schaineux (Schenneux ou Dechenneux),
née en 1724, morte le 30 mai 1753.
A cinq enfants dont :

Barthélemy Franck

Né le 25 mai 1745, mort le 30 mars 1796. Mayeur de Gemmenich.
Épouse le 3 juin 1773 : Isabelle Randaxhe.
née à Norbeck (Hollande) en 1748 décédée le 16 janvier 1826.
A neuf enfants dont :

Nicolas-Joseph Franck

Né le 29 mai 1794, mort le 22 janvier 1871 à Aix-la-Chapelle.
Épouse le 24 août 1820 : Marie-Catherine-Barbe Frings (Friens),
née à Aix-la-Chapelle le 4 décembre 1788, morte à Paris le 21 juillet 1860.
A cinq enfants dont :

ésar - Hubert - Auiste, né le 13 juillet 321, décédé le 9 septembre 1822.	*César - Aug. - Jean - Guill. - Hubert, né le* 10 *décembre* 1822, *décédé le* 8 *novembre* 1890.	Arnold - Marie - Hubert-Joseph. né le 29 sept. 1824, décédé le 23 nov. 1824.	Jean-Joseph Hubert, né le 31 octobre 1825, décédé le 20 nov. 1891.	Rosalie - Aldegonde - Hubertine, née le 18 juin 1828, décédée le 11 janvier 1831.

DESCENDANCE DIRECTE DE CÉSAR FRANCK

